

# مجال الدراما



مارتن اسلن

ترجمة: سباعي السيد

تقديم: د. أحمد سخسوخ مراجعة: نسيم مجلي



وزارة الثقافة  
مهرجان القاهرة الدولي  
للمسرح التجريبي



# مجال الدراما

« كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على  
المسرح والشاشة »

تأليف : مارتين إسـلـن  
ترجمة : سباعى السيد  
تقديم : د. أحمد سخسوخ  
مراجعة : نسيم مجلى

تصميم وتنفيذ : آمال صفوت الألفى  
مطابع هيئة الآثار المصرية

## كلمة وزير الثقافة

تأتى الدورة الرابعة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، وقد تأكد وجوده وتأثيره ، وذلك يؤكد أيضا ما تضمنته قضيتنا من البداية ، اذ ثمة نقص وغياب ، يعانى منه المسرح المصرى ، ولا بد من تداركه حتى لا ينحدر .

وقد كان المنهج بأن ننقل تجارب المسرح العالمى من خلال هذا المهرجان الدولى ، لتكون أمام المبدعين المسرحيين المصريين وجمهورهم المتذوق ، وان نترجم المراجع والدراسات التى تتعلق بتلك التيارات المتعددة ، ثم نقيم مسرحا كبناء جديد هو مسرح « الهناجر » ليرتبط بهذه التيارات العالمية تطبيقيا . وبذلك تكتمل دائرة الابداع المؤسس على منهج ، ليقترحها المبدع المسرحى المصرى ليشحذ طاقاته ويجدد ابداعاته .

فاروق حسنى



## كلمة رئيس المهرجان

« من الغبطة أن يصبح الانسان شيخا بين شعوب شابة . لكن ما أقسى الشيخوخة حيث كل شئ هرم » .

هذه لحظة شعرية من قصيدة بعنوان « ايبيريون » : « لهولدرين » ، تكاد تعبر عن فعالية هذا المهرجان ، الذى يربطنا بتيارات التمرد والرؤى الفنية الجديدة من حولنا ، تلك التى لا ترغب فى ان تتشيع فتندفع بديناميتها الشابة لتجابه دائما ما قبل وبعد الآن ، وتخترق الفضاء المسرحى وتمرد عليه ، وباحتكاكها الواعى مع الكون ، تغير وربما توسع الفضاء الانسانى .. كى لا يشيخ كل شئ .

أ. د. فوزى فهمى



## المحتويات

- تقديم بقلم د. أحمد سخسوخ .
- تصدير .
- مقدمة .
- الفصل الأول : مجال الدراما .
- الفصل الثاني : طبيعة الدراما .
- الفصل الثالث : علامات الدراما : الأيقونة والمؤشر والرمز .
- الفصل الرابع : علامات الدراما : الإطار .
- الفصل الخامس : علامات الدراما : الممثل .
- الفصل السادس : علامات الدراما : المراثيات والتصميم .
- الفصل السابع : علامات الدراما : الكلمات .
- الفصل الثامن : علامات الدراما : الموسيقى والصوت .
- الفصل التاسع : العلامات بين خشبة المسرح والشاشة .
- الفصل العاشر : البنية بوصفها دالاً .
- الفصل الحادي عشر : المؤدون والمتفرجون .
- الفصل الثاني عشر : كفاءة الجمهور : التقاليد الاجتماعية والمعاني الشخصية .
- الفصل الثالث عشر : تدرج المعانى .
- الهوامش .
- المراجع .





## عن المؤلف

إلتحق مارتن إسلن بالعمل فى هيئة الاذاعة البريطانية فى عام ١٩٤٠ وعمل مديراً للدراما ( الاذاعية ) فى الفترة من ١٩٦٣ إلى ١٩٧٧ . وهو يعيش حالياً نصف العام فى كاليفورنيا ، حيث يعمل أستاذاً للدراما فى جامعة ستانفورد ، والنصف الآخر فى لندن . وضع مؤلفات عن بينتر وبريشت وأرتو . وله كتاب أساس فى الدراما الحديثة هو ( مسرح العبث ) . كما نشر مجموعتين من المقالات هما ( تواريخ مختصرة : مقالات فى الدراما الحديثة ) و( تأملات : مقالات عن بريشت وبيكيت وسائل الاتصال ) . وتنشر مقالاته النقدية بانتظام فى مجلتى Encounter و plays and players ودوريات أخرى كثيرة وهو أيضاً مترجم شهير للمسرحيات خاصة مسرحيات الكتاب الناطقين بالألمانية .



## تقديم

مازلت أذكر علامات التعجب والدهشة التي ارتسمت على وجه مارتن إسلن حين أهديته نسخة من كتاب تُرجم له بالعربية في العراق بعنوان « تشريح المسرحية » — وقد ترجم الكتاب في الأردن أيضاً بنفس الاسم عام ١٩٧٨ — وكان مصدر تعجبه ودهشته هو هذا السطو لأول مرة على انتاجه الأدبي دون إذن منه أو تصريح من الناشر ؛ وهو الشيء المعتاد الذي يحفظ للكاتب وللناشر حقوقهما الأدبية والمادية .

تذكرت هذا الموقف حين طلب مبنى سباعى السيد أن أكتب مقدمة هذا الكتاب وأحصل له في نفس الوقت على موافقة مارتن إسلن لصدور هذه الترجمة . وبالفعل وصلنى رد مارتن إسلن بالموافقة في أقل من أسبوعين من كتابتى له .

موقفان متناقضان بالطبع ... السطو الأدبي الذي يحدث في كثير من دور النشر بعالمنا العربى ؛ والإعتراف بحق كل من الكاتب والناشر بإعتباره فعلاً حضارياً .

ومارتن إسلن ( المولود في ١٩١٨ ) كما أعرفه عن قرب منذ عام ١٩٨٣ رجل شديد التواضع وشديد البساطة بفعل ثقافته الموسوعية التي ارتقت بعقله ووجدانه وسلوكياته .. ويحمل اسلن في داخله مشاعر رومانسية نقية كالثلج الصافى ؛ خاصة حين يتحدث عن عشقه لبعض الأماكن والذكريات والماضى رغم الحزن الرمادى الذى يحوط أحياناً هذه المشاعر حين يتذكر الزمن والأصدقاء الذى واراهاهم التراب .

ويعتبر إسـلـن من أهم منظري المسرح فى القرن العشرين وقد لقب بأرسطو مسرح العبث بعد صدور كتابه « مسرح العبث » عام ٦١ وهو مجرى الأصل ؛ غادر موطنه الأصلي بعد ميلاده بعام مع أسرته إلى النمسا .. وفى فيينا أتم إسـلـن جميع مراحل تعليمه حيث درس الفلسفة وآداب اللغة الأنجليزية فى جامعة ما ، كما درس الإخراج المسرحى فى معهد ماكس رايتها ردت التابع للمدرسة العليا للموسيقى ... ثم غادر إسـلـن النمسا فى أواخر الثلاثينات إلى إنجلترا ؛ وهناك عمل ناقداً ومخرجاً ومترجماً فى إذاعة البى . بى . سى إلى أن تولى إدارة قسم التمثيليات الدرامية بها منذ عام ١٩٦٣ حتى عام ١٩٧٧ .

ومنذ أن ترك إسـلـن إذاعة ال بى . بى . سى وهو ينتقل ما بين أمريكا وإنجلترا والنمسا ؛ إذ يعمل أستاذاً للدراما فى جامعة ستانفورد بكاليفورنيا ؛ ودراما تورج فى المسرح السحرى بسان فرانسيسكو ؛ وأستاذاً زائراً بمعهد العلوم المسرحية بجامعة فيينا ؛ ويقوم هو وأسرته ( زوجته وابنته ) فى إنجلترا ؛ وإن كانت قد انتقلت ابنته الوحيدة التى كانت تعمل فى إذاعة البى . بى . سى للعمل فى الإخراج بألمانيا .

وقد صدرت لمارتن إسـلـن عديد من الترجمات من وإلى الأنجليزية والألمانية والمجرية ؛ وأهم مؤلفاته بريشت ، بنتر ، ارتود ، تشريح الدراما ، عصر التليفزيون مسرح العبث ، تواريخ مختصره ؛ وكتاب « مجال الدراما » الذى ترجمه بين ايدينا بأمانة شديدة سباعى السيد ؛ وهو أول كتاب — حسب معلوماتى — يترجم لأسـلـن إلى العربية فى مصر ؛ كما أنه ثانى كتاب يترجم له فى العالم العربى بعد كتابه « تشريح المسرحية » .

وقد كان الكتاب فى صورته الأولى سلسلة من المحاضرات التى القاها اسـلـن فى جامعة كاليفورنيا — سانتا باربارا ؛ وسيمينار عن سيميوطيقا الدراما لطلاب الدراسات العليا فى جامعة ستانفورد .

وما دفع إسـلـن لإصدار هذا الكتاب هو غموض اللغة التى يقدم بها أساتذة

السيميوطيقا نتائجهم فى كثير من الحالات ... وبينما يستفيد اسلن من النتائج شديدة الأهمية التى توصل اليها كثير من السيميوطيقيين فى المعجر وفرنسا والمانيا وإيطاليا ؛ إلا أنه يحتفظ فى الوقت نفسه بموقفه النقدى تجاههم ؛ فعلى الرغم من إيمان اسلن الشديد بالسيميوطيقا ؛ إلا أنه يطرح تخوفه وتحفظاته بشكل دقيق وبارع من استخدام المنهج بنفس الدقة العلمية التى تعالج بها اللسنيات اللغات اللفظية ؛ حيث يقود ذلك إلى قياس مضلل .

والكتاب فى مجمله محاولة لطرح رؤية شاملة لمجال الدراما فى ضوء السيميوطيقا بطريقة مفهومة وسهلة المنال بالنسبة للمخرجين والممثلين والمصممين وفنانى وطلاب الدراما بكل أشكالها فى المسرح وفى الأشكال الفوتوغرافية التى يعاد انتاجها ميكانيكيا أى الفيلم السينمائى والتمثيلية التلفزيونية .

ويعتبر هذا الكتاب من أهم الكتب التى صدرت لمارتن اسلن بعد كتابه الذائع الصيت « بريشت » الذى صدر فى انجلترا عام ١٩٥٩ بعد ثلاثة أعوام من موت بريشت ؛ وكتابه الشهير « مسرح العبث » الذى صدر فى أمريكا عام ١٩٦١ والذى يعتبر علامة فاصلة فى تاريخ المسرح الحديث .

ومن المؤكد يعتبر هذا الكتاب إضافة حقيقية للمكتبة المصرية-والعربية فى مجال الدراما بأشكالها المختلفة فى المسرح والسينما والتلفزيون بعد أن قلت الترجمات والكتابات الإبداعية فى هذا المجال بفعل طبيعة إيقاع الحياة الذى نعيشه ؛ وبفعل طبيعة مكونات الواقع الاقتصادى الجديد بما يفرضه من بناء فوقى يتواءم جدياً معه ... ولكن يظل عمل الطليعة الأدبية والفنية فى المقدمة يلعب دوره التاريخى فى صياغة عقول البشر ووجدانهم . وكلى أمل أن يضيف هذا الكتاب لبنة جديدة إلى واقعنا الثقافى فى مصر والعالم العربى .

د. أحمد سخوخ

القاهرة — فبراير ١٩٩١

« انما الدنيا كلها مسرح »

شكسبير

« وما الدنيا إلا مسرح كبير »

كالديرون

« تلك الألواح الخشبية التى تمثل العالم »

شيللر

« ماذا يمكننا أن نفعل لكى يكون كل شئ طازجاً وجديداً وأن يكون ذا معنى  
ممتعاً أيضاً ؟ »

جوته

## تصدير

ليس هناك نقص فى الكتب التى تتحدث عن طبيعة الدراما وتقنياتها ، ومع ذلك فإن ضيق الأفق الذى تتسم به هذه الكتب يصدمنى دائماً : إذ تميل إلى التركيز كلية على الدراما المسرحية ، بينما معظم المادة الدرامية ، بل القدر الأعظم من الخبرة الدرامية الفعلية بالنسبة لملايين الجماهير ، مستمد من الدراما السينمائية والتلفزيونية فى المقام الأول .

والمتخصصون — سواء كانوا منظرين للتراجيديا الكلاسيكية أو نقاداً سينمائيين يتمتعون بقدر عال من الثقافة ( لا يكاد يوجد نقد جاد للدراما التلفزيونية حتى الآن ) يعتبرون تخصصاتهم منفصلة إنفصلاً تاماً . مع أن الفرد العادى من الجمهور لا يصنع هذه الفروق الجامدة . فقد أخبرتنى تلك الممثلة العظيمة والشديدة الذكاء اليزابيث بيرجنر ذات مرة بأنها أفنعت ألبرت اينشتاين ، الذى كان واحداً من كبار أصدقائها ومعجبيها ، بأن يصحبها إلى المسرح . وسألته بعد العرض عن رأيه فى المسرحية . لكن الرجل العظيم أبى أن يعطيها رأياً ، فقد كان يعرف القليل عن مواضيع الجمال فى عرض درامى ، فقال لها : « .. إنك تعرفين .. أنتى قلما أذهب إلى السينما ! »

يبدو لى النظر إلى « مجال الدراما » ككل — تناولاً مفيداً ، بالتحديد لأنه عن طريق البدء من نظرة شاملة إلى كل جوانب العرض الدرامى ، يمكننا أن نتوصل إلى تمييز واضح بين تلك السمات التى يمكن لأى من الوسائط المنفصلة : المسرح



والسينما والتلفزيون — أن تدعى بأنها سمات خاصة بها وحدها ، فى مقابل القدر الأعظم من السمات المشتركة فيما بينهم .

وكنـت كـذلك أظن دائماً أن الفصل الصارم بين الدراما المسرحية والوسائط السينمائية هو أمر عبثى إذ أدى إلى خلق أقسام منفصلة للسينما والمسرح فى معظم الجامعات والكليات ، قلما يتصل بعضها ببعض فى الغالب ، فى حين أن هذه الأقسام يمكنها أن تفيد للغاية من تبادل الأفكار فيما هو أساساً مناطق متقاربة جداً بل ومتطابقة فى النظرية والتطبيق ، مما يمكن أن يتحقق بشكل أكثر فعالية فى قسم موحد لفنون العرض .

وعلاوة على ذلك ، فقد طبقت فى العصور الحديثة أفكار هامة وجديدة فى تحليل الدراما والطريقة التى يحقق بها تأثيراتها وتوصل معانيها . هذا المدخل السيميوطيقى هو فى الأساس بسيط وعملى إلى أقصى حد . إذ يتسائل : كيف يتم صنعها ؟ ويحاول أن يقدم أكثر الاجابات واقعية وذلك ، بفحص العلامات signs المستخدمة فى تحقيق الإتصال المراد .

وبطبيعة الحال ، لا يحمل هذا الكتاب شيئاً جديداً ، إلا أن المشروع منهجى ومنظم وليس ذاتياً أو إنطباعياً . اننى عندما تعرفت صدفة ولأول مرة على الأدبيات الأكاديمية الجديدة فى السيميولوجيا والسيميوطيقا ، شعرت وكأننى « مسيو جوردان » فى مسرحية مولير ، الذى دهش لدى اكتشافه أنه كان يتكلم نثراً طيلة حياته . فقد كانت هذه الأسئلة بالتحديد هى ما يشغلنى أثناء ممارستى العملية كمخرج درامى ، والتى تتعلق بالخيارات العملية غير المحدودة التى تشكل عمل المخرج : أى نوع من الأزياء يجب أن ترتديه هذه الشخصية ؟ هل يجب أن يجلس الممثل أم يقف بينما ينطق هذه السطور ؟ لو حذفت هذه الكلمات أى عنصر من المعنى سوف يضعف ؟ إن مقارنة العرض الدرامى كمشروع يتضمن إستخدام عدد كبير من العلامات وأنظمة العلامات sign systems ، وتوضيح الدور الذى يلعبه كل عنصر من هذه العناصر فى خلق المعنى النهائى للعرض — هو أداة مفيدة ومساعدة على نحو واضح لكل من

الفنان الدرامى والمتفرج الذى يرغب فى أن يكون واعياً بشكل نقدى بما يراه ويخبره .  
ومع ذلك ، فإن ما صدمنى منذ البداية ، لسوء الحظ ، هو اللغة الغامضة والطريقة  
شديدة التجريد التى يقدم بها أساتذة السيميوطيقا البارزون — فى حالات كثيرة —  
نتائجهم . ويكاد الأمر يبدو وكأنما الطبيعة العملية والواقعية الملموسة لموضوعهم قد  
قادتهم إلى محاولة أن يلبسوه ثوباً « علمياً » و« فلسفياً » بقدر الامكان . إن الموضوع  
العلمى يحتاج بطبيعة الحال ، إلى مفردات دقيقة . ولكن عند قراءة هذه النصوص  
الشديدة التخصص ، كنت فى أغلب الأحوال أجدى مضطراً إلى ترجمتها مرة أخرى  
إلى مصطلحات عملية ، فقط لكى أتحقق من أن فكرة شديدة البساطة قد كسيت بلغة  
عالية التخصص .

وأذكر جيداً مؤتمراً عن سيميوطيقا الدراما حضرته ، ودعى إليه واحد من أبرز  
مديرى المسارح الكبرى فى العالم .. إذ ألقى العلماء المجتمعون بأبحاثهم الخاصة  
الذكية والرائعة على المستوى النظرى ، ثم سألوا المخرج الشهير بشغف عما إذا كان قد  
وجد بعض الأفكار التى تصلح لعمله الخاص . وكانت خيبة أملهم كبيرة عندما  
أخبرهم بأنه قد وجد الأمر برمته لا طائل تحته ، ومستعص على الفهم .

إن ذلك فى اعتقادى أمر مؤسف حقيقة ، إذ أن المدخل السيميوطيقى عندما  
يُعر عنه بلغة مفهومة ، يمكن أن يكون ذا فائدة عظيمة بالنسبة إلى المخرجين  
والمصممين والممثلين وفنانى الدراما الآخرين فى المسرح والسينما . بل يمكن ،  
بشكل أساسى ، أن يقودهم إلى التفكير بصورة أوضح فيما يفعلونه بالحدس وبالفطرة .  
ومن ثم ، كانت هذه المحاولة لطرح رؤية شاملة لمجال الدراما فى ضوء  
السيميوطيقا ، ولكن فى أوسع إطار مرجعى عام ممكن ، وبشكل قد يكون سهل  
المنال بالنسبة للعاملين الممارسين فى ذلك المجال وبالنسبة لجمهور الدراما فى كل  
أشكالها على حد سواء .

لقد حاولت أن أتجنب — قدر الامكان — تزايد المفردات الغامضة والرتانة

اللاعلمية التى تحجب كثيراً من الأفكار القيمة عن غير المتخصصين . وجعلت دائماً خبرتى كمخرج ممارس ودراما تورج Dramaturg وناقداً — هى الحكم الأخير فى صياغة أى مبادئ أو نتائج . ذلك — ان الإختبار المطرد للنظرية فى مواجهة النتائج العملية — يبدو لى هو الفائدة الحقيقية لأى منهجية « علمية » بالفعل .

ولكى أجعل الكتاب سهلاً بقدر الأماكن بالنسبة للممارسين وطلاب الدراما ، حاولت أن أقلل من عدد الهوامش والجدل غير الضرورى مع الأدبيات المتخصصة . ولكن فى المقابل ، حاولت أن أقدم قائمة وافية للمراجع التى تغطى المجال كله بدرجة كافية .

كان الكتاب فى صورته الأولى سلسلة من المحاضرات طلب إلى أن ألقياها فى جامعة كاليفورنيا — سانتا باربارا . وأنا مدين بالفضل العظيم إلى البروفيسور هـ . بوترر أبوت H. Porter Abbott والبروفيسور بول هيرنادى Paul Hernadi اللذين كانت مبادرتهما وعونهما سبباً فى صدور هذا الكتاب .

كما أننى مدين بالفضل إلى طلابى الذين حضروا « سيمينار » الدراسات العليا فى موضوع سيميوطيقا الدراما أعطيته فى ستانفورد ، واللذين ساعدت مساهماتهم النقدية فى توضيح بعض أفكارى .

وقد أسهم صديقى أرتشانا هورستينج بتعليقات وأفكار قيمة ، كما مكننى السيد بيتر لدينجتون من شركة جرانت وكتلر المحدودة — لندن — من الحصول على كتب فى الموضوع بعدة بلغات . ثمة قليل من المكتبات فى العالم يمكنها أن تعطى دعماً ببيلوجرافياً علمياً صادقاً كهذا . وأسدى شكرى الخاص إلى السيد نيكولاس هيرن من دار ميثوين ، كمحرر ذى خبرة وصبر من طراز نادر .

مارتن اسلن

وينشلسى — سسكس

أغسطس — ١٩٨٦

## مقدمة

١ — مما لاشك فيه أن الدراما قد أصبحت شديدة الأهمية في عصرنا ، فهناك المزيد من البشر الذين يشاهدون مزيداً من الدراما مقارنة بالماضى ، وهم يتأثرون تأثراً مباشراً بالدراما ويتكيفون ويتبرمجون بوساطتها على نحو لم يحدث من قبل . وأصبحت الدراما واحدة من الوسائل الرئيسية لنقل المعلومات ، وواحدة من مناهج « التفكير » السائدة تجاه الحياة ومواقفها .

لقد شهد عصرنا انفجاراً حقيقياً للدراما من خلال وسائل الاتصال الجماهيرى الفوتوغرافية والاليكترونية . وبينما كانت الدراما المسرحية أو المسرح الحى الأسلوب الوحيد لتوصيل العرض الدرامى فى الماضى ، فقد أصبح بالامكان اليوم أن يصل العرض الدرامى إلى جمهوره بعدة طرق : عبر السينما والتلفزيون والقيديو والراديو وشرائط الكاسيت . وبالتالي فإن التقدم الفلكى الحقيقى لم يؤد إلى تزايد جمهور الدراما مقارنة بالعصور الماضية فحسب ، بل إلى تزايد الكم الفعلى من العروض الدرامية المنتجة بنفس النسبة .

من هنا تأتى الأهمية المتزايدة جداً للدراما فى الحياة والثقافة فى عصرنا ، فلم يحدث أبداً من قبل أن شاعت الدراما إلى هذا الحد فى حياة الجموع الكبيرة من الناس . لقد ولت تلك الأيام حين كانت تجربة العرض الدرامى لا تحدث إلا نادراً فى أحد الأعياد ، أو كتجربة محدودة للنخبة الاجتماعية من رجال البلاط ، أو عرضاً

لا متاح مشاهدته إلا للطبقات الأكثر ثراء من أهل المدن الكبرى . فقد أصبحت الدراما واحدة من الوسائل الرئيسية لتوصيل الأفكار ، والأهم من ذلك طرق السلوك الانساني فى حضارتنا . إن الدراما تطرح بعض النماذج الأساسية التى يشكل الأفراد على نهجها هويتهم ومثلهم ، وتصنع أطر السلوك الاجتماعى ، وتشكل القيم والطموحات ، بحيث أصبحت جزءاً من الخيال الجمعى للجماهير ، من خلال مغامرات أبطال المسلسلات التليفزيونية ، والشخصيات الكوميديية فى كوميديا الموقف ، وأنصاف الآلهة الكبار فى السينما الذين يحتلون مكانة أبطال الثقافة الشعبية والفولكلور وأساطير العصور القديمة .

ومن ثم ، فإننا بحاجة أكثر من ذى قبل ، إلى أن نفهم ما الذى يمكن للدراما أن تعبر عنه ، وما الذى يصعب عليها التعبير عنه ، كيف تصوغ وتبث رسائلها ، وأى التقنيات تستخدم لنقل هذه الرسائل إلى الجمهور ، وكيف يتسنى لذلك الجمهور أن يدرك ويستوعب ويفهم معنى هذه الرسائل ، صريحة كانت أو مضمرة ، وسواء فهمها عن وعى أو تشربها دون وعى .

ولهذا السبب يجدر بنا أن نحاول النظر إلى مجال الدراما ككل ، فى ضوء التغيرات التكنولوجية الجوهرية التى حدثت فى الأعوام المائة الماضية وتأثيرها على العرض الدرامى فى وسائط إرساله التقليدية والجديدة .

ما هى الوسائل التى تحقق الدراما من خلالها تأثيرها ؟ وأى هذه الوسائل يشترك فى استخدامه كل الوسائط الدرامية المختلفة ؟ وأبها مقصور على أحدها أو على بعضها ؟ وكيف تختلف تأثيرات الوسائط الدرامية المختلفة على جماهيرها ولماذا ؟ وكيف تتبادل التأثير فيما بينها ، بل كيف يمكن لهذه الوسائط أن تفيد من بعضها البعض ؟

منذ البدايات الأولى للتفكير النظرى فى الطرق التى تؤثر الدراما بها ، فإن السؤال عن كيف تحقق الدراما تأثيرها قد تمت معالجته بطريقة عملية صارمة ، فكتاب

الشعر لأرسطو ( أعظم الأعمال النظرية عن الدراما تأثيراً فى تاريخها الطويل كله ) يستمد أحكامه النهائية ، والتي غالباً ما كانت تتخذ سلطة القواعد التى لا يمكن الخروج عليها ، من البحث عن أنواع الأفعال وأنواع الشخصيات التى تمارس أكبر تأثير عاطفى على المتفرج . وتنبع القواعد الشهيرة الخاصة بوحدة الزمان والمكان والفعل ، من إفتراض أن الجالسين فى المسرح — على سبيل المثال — سيجدون صعوبة فى تصديق أن المسرح يمكن أن يمثل أماكن مختلفة خلال المدى الزمنى لمسرحية واحدة تستغرق ساعة واحدة ، وأنهم بالمثل ، سيجدون إستحالة فى تصديق فعل يتكشف خلال تلك الساعة يتضمن أحداثاً وقعت على مدى شهور أو سنين ، ذلك لأن أقصى ما كان فى استطاعتهم أن يتقبلوه هو ضغط أحداث يوم واحد فى تلك الساعة .

لقد أثبتت تجربتنا الخاصة أن هذه الافتراضات التى قال بها أرسطو ، والتى تحكمت فى عملية الممارسة الدرامية فى أماكن كثيرة وخلال عصور طويلة — افتراضات خاطئة على الأقل بالنسبة لجمهور هذه الأيام . ومع هذا فإن هذه الافتراضات ربما كانت سليمة تماماً بالنسبة إلى الجمهور فى زمن أرسطو . وعلينا ألا ننسى أن القدرات الانسانية يمكن أن تتغير عبر الزمن ، فالبشر يمكن أن يتعلموا التكيف مع طرق جديدة للإدراك ، وأن يزدادوا سرعة رد فعلهم ، وأن يتدربوا على تقبل طرق جديدة لرؤية لكل من الواقع والفن وتجربتهما . والأطفال الذين يشبون هذه الأيام ويشاهدون عدة ساعات من الدراما فى التلفزيون يومياً ، لا بد أنهم على إستعداد لتقبل وفهم تقاليد درامية بفاعلية أكبر بكثير وبلا حدود ، مقارنة بالأجيال السابقة التى لم تتح لها إلا أقل الفرص لتجربة العرض الدرامى .

ومع ذلك فإنه اذا كان مدخل أرسطو قائماً على إعتبرات عملية ، فقد كان النقد الدرامى أيضاً ، بمرور الوقت ، عرضة لأن يصبح تجريبياً للغاية شديد التبعية لسلطة الماضى ( قبل كل شئ كتاب أرسطو من الشعر نفسه الذى إزداد صلابة حتى تحول

إلى عقيدة متزمتة ) ومنفصلاً جداً عن الممارسة العملية للفن ، بل والأشد خطورة ، أن يصبح نظرياً مفراطاً . لقد كرس اهتمام أكبر ، على سبيل المثال ، فى وقت ما لتحليل شخصيات شكسبير مثلاً ، وكأنهم أشخاص حقيقيون ، إهتمام أكبر مما هو موجه إلى المشكلة الأكثر واقعية ، وهى كيف رسم شكسبير شخصياته فعلاً . وأسفر هذا فى النهاية ومازال يسفر عن تركيز على محتوى الدراما ( وهو مهم رغم وضوحه ) بدلاً من البحث فى الوسائل والطرق التى تستخدمها الدراما فى نقل محتوياتها . ومع ذلك فإن الفصل بين المحتوى والشكل هو فصل زائف ، إذ أن الشكل يحدد المحتوى ، والمحتوى يفرض شكله ، والتغير فى الشكل يغير المحتوى ، كما أن التغير فى المحتوى يتطلب شكلاً مختلفاً للتعبير عنه . ولذلك فإن إهمال عملية التحليل الدقيق للطرق الأكثر واقعية غالباً ، التى ينتقل عبرها المعنى فى الدراما — يعوق الفهم العميق للاعتبارات الجوهرية التى يتعين على النقد الواعى — والبناء — أن يستند إليها .

إن كل عناصر العرض الدرامى — لغة الحوار والمنظر والايماءات والملابس والماكياج وتلوين الصوت بالنسبة للممثلين — مثلها مثل العديد من العلامات الأخرى ، يسهم كل منها بطريقته فى خلق « معنى » العرض . يجب أن ينظر إلى العرض الدرامى ، على المستوى الأساسى جداً ، باعتباره عملية يتم بواسطتها توصيل معلومات عن الأحداث التى يعاد إنتاجها عن طريق المحاكاة ، إلى الجمهور . وكل عنصر من عناصر العرض يمكن اعتباره علامة تشير إلى احدى مكونات المعنى الكلى لمشهد أو حادثة أو لحظة من لحظات الفعل .

منذ العصور الوسطى ، والمحاولات تبذل لإختبار وتنظيم فهمنا للكيفية التى تعمل بها العلامات . وفى النصف الأخير من هذا القرن تركزت هذه الجهود فى خلق علم السيميوطيقا ، كفرع من فروع المعرفة يتعامل مع العلامات ، وكيف تستخدم فى الاتصال بين الأشخاص لكى تنقل المعنى .

وبمقارنة الوسائط الدرامية باستخدام بعض المناهج والأدوات التى أتاحتها لنا السيميوطيقا ، يمكن أن نشق مدخلاً ملموساً وعملياً وواقعياً لفهم الدراما وتذوقها النقدى . وباختبار الوسائل والعلامات التى تنقل الدراما بوساطتها المعلومات الأساسية التى تتشكل من خلالها الحكاية الدرامية شيئاً فشيئاً ، والتى من خلالها ترسم الشخصيات وزمان الحدث ومكانه والأحداث التى تشكل « حبكةها » — يمكن أن يلقى المدخل السيميوطيقى ضوءاً قوياً على العملية التى يتسنى للمتفرج من خلالها أن يفهم الخط الأساسى للفعل الدرامى ، بل الأرضية الأساسية التى تنشأ عنها المستويات العليا والمعقدة والمتباينة لمعنى العرض فى النهاية أمام الجمهور .

لقد شهدت السنوات الأخيرة تصاعداً فى الاهتمام والبحث فى سيميوطيقا المسرح . وتمكن عدد من السيميوطيقيين من إنجاز أعمال عظيمة القيمة لا سيما فى فرنسا وألمانيا وإيطاليا . وتنوى هذه الدراسة الاستفادة من نتائجها ، مع الاحتفاظ فى الوقت نفسه بمسافة نقدية معينة تفصل بينها وبين مناهجهم وأهدافهم .

٢ — تدين سيميوطيقا الدراما بشكلها الحالى إلى عمل النقاد الشكليين الروس فى بدايات هذا القرن ، حيث بدأوا فى تطوير أساليب لدراسة الجوانب الشكلية للأعمال الأدبية عن طريق تحليل دقيق للطريقة التى تنتج بوساطتها هذه الأعمال تأثيراتها الفعلية ، وشرع أنصار هذه النزعة ، خاصة فى براغ فى الثلاثينيات من هذا القرن ، فى تطبيق هذا المنهج على الدراما . لقد تأثروا أيضاً وفى نفس الوقت بأعمال اثنين من الرواد العظام للمدخل الجديد ، والتى كانت أساساً للتطوير الحالى الذى شهدته السيميوطيقا : وهما فردينان دى سوسير ( ١٩٥٧ — ١٩١٣ ) أبو اللسانيات الحديثة ( والذى جمع كتابه ( محاضرات فى اللسانيات العامة ) من الملاحظات التى أبدأها فى محاضراته ، ونشرها بعض تلاميذه بعد وفاته عام ١٩١٦ ) والفيلسوف الأمريكى العظيم تشارلز س. بيرس ( ١٨٣٩ — ١٩١٤ ) .

تعامل سوسير مع اللغة كنظام من العلامات ، ثم طور كل من سوسير وبيرس معاً



الفكرة بالاشارة إلى أن اللغة هى فى واقع الأمر مجرد واحدة من بين عدة نظم للعلامات ، وهى الصور والايماءات والسلوكيات والحركات ، وغيرها كثير ، وأنه لكى نفهم كيف يتواصل البشر بشأن العالم وشأن أنفسهم ، فإن تحليل نظم العلامات المختلفة هذه كلها سيكون مفيداً ومثمراً . ومجال ذلك التحليل هو السيميولوجيا ، أما الاطار المعرفى فهو السيميوطيقا .

ويزعم السيميوطيقيون انه اذا نظرنا إلى عمل من أعمال الفن باعتباره فعلاً من أفعال التواصل بين البشر ، وإذا استطعنا تحليل العملية الفعلية التى يحدث بواسطتها هذا التواصل ، فإننا قد نتوصل إلى منهج أكثر دقة وربما أكثر موضوعية للحديث عن الأعمال الفنية ، وذلك من خلال تحليل لما يحدث بالفعل بين بادئ الإتصال ومتلقيه . وإذا قدر لمسرحية أو فيلم سينمائى أو دراما تليفزيونية أن تولد تأثيرات بعينها ، لتكن أفكاراً أو مشاعر ، فى فرد من أفراد الجمهور ، فما الذى حدث فعلاً ؟ وكيف حدث ؟ وما هى العلامات Signs والاشارات Signals التى أثارت المعنى فى عقول المتفرجين ؟

وفى رأى أن الأنصار المتعصبين لهذا المنهج فى مجال الدراما يشتتون كثيراً إذ يفترضون أنه باستخدام منهج مشابه لمنهج اللسانيات ، سوف يصبح بإمكانهم أن يصنعوا شيئاً أقرب إلى علم دقيق ، أى نحو وصرف لدلالة الدراما . وفى وقت من الأوقات كان بعض أساتذة سيميوطيقا المسرح يشعرون بأنه سيكون بالامكان استيعاب الدلالة الكلية للعرض الدرامى بوضع قائمة بكل الدوال Signifiers المنفصلة المنتجة للمعنى فى أية لحظة معينة ، أو أية « نبضة » فى العرض ، ومن ثم يصل إلى تدوين قد يكون شبيهاً بالمدونة الأوركسترالية لسيمفونية .

لقد تقلص الاقبال الآن على هذه المحاولات بشكل ملحوظ ، من قبل بعض أنصار الفكرة الأشد طموحاً والأكثر موهبة . وكما قال أحد هؤلاء — السيميوطيقى الفرنسى اللامع باتريس بافيس P. Pavis عام ١٩٨٠ :

[ منذ عشرة أعوام تقريباً بدا لى أنه ليس من غير اللائق أن ألقى بهذا السؤال — الذى أصبح متكلفاً منذ ذلك الحين — عن إمكانية سيميولوجيا المسرح . كان ذلك ( زمن الحنين إلى الماضى ) زمن الغارات الليلية على منطقة اللسنيات والعمل غير المجدى بالنماذج المستعارة من علم اللسنيات .. ] <sup>(١)</sup> .

لقد ثبت أن القول بأن المسرح ، والدrama على وجه العموم ، بوصفه نظاماً من العلامات ، يمكن معالجته مثل اللغة بنحوها وصرفها ، وبنفس الصرامة العملية التى تعالج بها اللسنيات اللغات اللفظية إنما هو قياس مضلل . والسبب ببساطة هو تعقيد العرض الدرامى حيث يصدر عنه عدد كبير جداً من الدوال فى آن واحد نحو الجمهور فى سياق العرض ، مع الصعوبة الاضافية المتمثلة فى أن بعض هذه الدوال مثل عناصر المنظر ( غرفة وأثاثها ) يستمر بلا تغيير نسبياً خلال مشهد أو فصل بأكمله ، بينما يتغير البعض الآخر ( تلوين الالقاء الصوتى ، الايماءات ، وتعبيرات وجوه الشخصيات ) من لحظة إلى أخرى . وهذا يجعل من المستحيل تقريباً التوصل إلى وحده أساسية مشابهة لوحدة المعنى الأساسية ( Semanteme فى اللسنيات ، أو الفاصلة bar فى التدوين الموسيقى ) التى يمكن بواسطتها تدوين عدة دوال تتكشف أمام الجمهور فى أية لحظة من لحظات العرض . وعلاوة على ذلك ، حتى لو كان ذلك متاحاً ، فإن عدد العناصر المختلفة التى تسهم فى « معنى » العرض بالنسبة إلى المتفرج الفرد ، فى أية لحظة معينة ، عدد هائل بحيث لا يمكن على الاطلاق تحدد أى العناصر يدركه المتفرج فعلاً ، سواء عن وعى أو عن غير وعى ، وأية أهمية يعزوها إلى تلك العناصر ، وفى أى ترتيب للأولويات . فبينما يمكن فى لحظة معينة أن تأسر أحد المتفرجين صورة شعرية ، قد يكون متفرج آخر مستغرقاً فى تأمل ملابس الممثلة التى تنطق بهذه الكلمات ، أو يراقب رد فعل شخصية أخرى إزاء نفس الكلمات . ولأنها سمة من سمات كل وسائل الاتصال المعقدة ، أن تفهم الجزئيات الكثيرة من المعلومات التى تقوم بتوصيلها — جزئياً على مستوى واع وجزئياً أيضاً على

مستوى لا واعي ، فإن عناصر الملابس أو الديكور التي تفلت من الملاحظة الواعية ، قد تسهم فى خلق الحالة النفسية mood والجو العام والوجوه الأخرى الشديدة الأهمية للتجربة — فى ذهن المتفرج الفرد . وفوق ذلك كله ، فإننا أيضاً نستجيب باستمرار — لدى ادراكنا للمواقف التي تواجهنا فى الحياة « الواقعية » — لعناصر الحالة النفسية والجو العام والانطباعات الأخرى التي نمتصها دون وعى ، والتي تشكل أساساً لعناصر تجربتنا المدركة عن وعى . إن الغرفة التي ندخلها ، والشخص الذى نقابله يولد لدينا رد فعل مكون من عدة عناصر كهذه . إننا ندرك العالم الخارجى عن طريق الحس من خلال عدة ترابطات ودلالات مصاحبة Connotations تحددنا تجربتنا الماضية ، وذكرياتنا وعاداتنا وظروفنا . إن الدراما تمثل هذا العالم الخارجى وتُدرِك على نحو شائع بنفس الأسلوب الحدسى .

وثمة عامل اضافى يجعل التشابه الكبير بين أعمال اللغة والأعمال الدرامية مسألة قابلة للنقاش . ففى الاتصال اللفظى البحث يمكن التحقق من قصد المتكلم فوراً بدرجة أو بأخرى . ومن ناحية ثانية ، فإن العرض الدرامى على عكس التعبير اللغوى ونتاج معظم الفنون الأخرى ، ليس عملاً فردياً يعكس قصد فرد واحد إلى الاتصال . فلا المؤلف ولا المخرج ، مهما كانت فاعلية دوره فى التنسيق بين عمل الفريق — بإمكانه أن يسيطر تماماً على المنتج الكلى ، المعنى النهائى « للرسالة » التي تصل إلى المتفرج . فقد يكون عمل مصمم الأزياء مثلاً ، سواء عن عمد أو بلا قصد ، داخلاً فى صراع جدلى مع عمل فنان الماكياج مثلاً . ولا بد أن يتذبذب التناغم أو التنافر بين هذه العناصر — بالضرورة — فى وعى أفراد الجمهور أو إدراكهم اللاواعى .

ويصل بنا هذا إلى أن العرض الدرامى ، أيا كان مقصد مبدعيه من إختيارهم للعناصر المولدة للمعنى التي ضمنوها إياه ( ولا بد أنهم أيضاً سوف يطرحون عناصر أخرى لم يخططوا عن وعى لتضمينها ) يجب أن يكون بما فيه من دوال كثيرة ، « شديد الاحكام » بالنسبة لكل فرد من الجمهور . وأية محاولة للتنبؤ بالمعنى الذى يتضمنه مثل هذا العرض ، محكوم عليها بالفشل . والسبب ببساطة هو أن ذلك المعنى

لابد أن يكون مختلفاً بالنسبة لكل فرد من أفراد الجمهور . ومهما كان تصميم هذه العناصر كلها جيداً ، فإن فعاليتها ستعتمد على إمكانيات الفرقة ، فالممثل الرديئ يضعف دلالة كلامه .

هذه بعض التحفظات التى لابد أن نتناول بها المنهج والإطار المعرفى الذى أتاحتها لنا السيميوطيقا بالفعل . وهناك جانب آخر من الموضوع يتمثل فى رغبة بعض رواد هذا المجال فى وضع مفردات تشعر المبتدئ وغير المبتدئ على حد سواء بأنهم يتعاملون مع علم دقيق . ان الرطانة السيميوطيقية التى تحليلها مناهج السيميوطيقا يتعين رؤيتها كأشياء ذات دلالة : « هذا موضوع علمى دقيق وجاد » . ونتيجة لذلك ، يبدو الكثير من الأفكار التى هى محض بدهيات فى المصطلحات السيميوطيقية وكأنها اكتشافات عميقة وخاصة فى حقول معرفية لم تختبر حتى الآن . ولا شئ يعرض أفكار السيميوطيقا القيمة والمفيدة حقاً للتشكيك من قبل ممارس الدراما مثلما يفعل هذا الاستخدام المدعى للغة .

وعلى الرغم من هذه الاعتبارات ، فإن السيميوطيقا تمدنا بمنهج قيم فى سبيل فهم أفضل للطريقة التى يخلق بها العرض الدرامى محاكاته للتفاعل الإنسانى عن طريق وضع صورة خيالية محاكية للعالم بكل تعقيداته أمام الجمهور .

ما هى إذن حدود المجال الدرامى ، وما هى الطبيعة الجوهرية للدراما ؟



## الفصل الأول



## مجال الدراما

« لقد سمعت

أن الأشرار وهم يجلسون فى المسرح

تهز نفوسهم براعة المشهد

وسرعان ما يكشفون عما اقترفوا من جرائم . »

هاملت — ف ٢ — م ٢

يمكن « للمشهد » أو « المسرحية » ، تلك السلسلة الكاملة من الأحداث المعروضة على المسرح والتي ينطبق عليها وصف « الدراما » — أن تساعدنا حقاً ليس على تمضية الوقت بشكل مُرضٍ فحسب ، بل إنها تمدنا بخبرات عاطفية قوية « تهز نفوسنا » وتؤثر تأثيراً عميقاً فى حياتنا وفكرنا وسلوكنا .

ولكن كيف وبأية وسائل وأية أساليب يمارس المشهد براعته ؟ كيف تمارس الدراما تأثيرها على الأشخاص — سواء كانوا مذنبين أو أبرياء — الذين يأتون للهو والتسلية ، أو يتأثرون بما يسميه هاملت « محض خيال .. حلماً عاطفياً : عرضاً درامياً » ؟



انه سؤال طالما شغل منظرى الدراما ونقادها لما يقرب من ثلاثة آلاف عام ،  
وأثار اجابات شديدة الاختلاف والتنوع ، صحيحة بدرجة أو بأخرى ، إجابات يمكن  
بدرجة أو بأخرى أن تتوافق مع تيار الظروف الثقافية والاجتماعية والتقنية المتغيرة أبداً ،  
والتي أنتجت الدراما وعرضت فى ظلها .

وذلك هو السبب فى أنه لايد من اعادة صياغة السؤال وطرحه من جديد ،  
فالظروف التى تقدم الدراما فى ظلها قد تغيرت تغيراً جذرياً فى المائة عام الأخيرة ،  
بفضل فيضان حقيقى من الابتكارات التكنولوجية التى شهدتها خشبة المسرح  
نفسها ، ثم بإدخال البث الميكانيكى والليكترونى فيما بعد .

ماهى الدراما ، وأين حدود مجالها ؟ إن التعريفات الصارمة والمتغيرة باستمرار ،  
التي تنمو وتحلل عضويًا مثلها مثل الفعاليات الانسانية التى تتسم بهذا الطابع — على  
درجة من الخطورة . وعلى حد قول فيتجنشتاين Wittgenstein « كلمات كثيرة .. ليس  
لها معنى محدد .. لكن هذا ليس عيباً . والاعتقاد بذلك يشبه القول بأن ضوء مصباح  
القراءة ليس حقيقياً لأنه ليس له حدود صارمة . » (١)

ومن ثم ، فإن تعريفات المفاهيم « كالدراما » مثلاً ، لا يجب مطلقاً أن تؤخذ  
كأسس معيارية ، وإنما باعتبارها محاولة لرسم الاطار العام للحدود المائعة نوعاً  
والخاصة بمجال معين . وحينما تسيطر التعريفات المعيارية الضيقة على ممارسة  
الدراما ، فإنها تكون عرضة باستمرار لأن تحدث تأثيرات معوقة ومميتة .

إن تاريخ الدراما ( الذى كاد لفترة طويلة أن يكون مرادفاً لتاريخ المسرح ) حافل  
بالأمثلة على ذلك التأثير السلبي للتعريفات البالغة الصرامة . ومفهوم الدراما ، مثله مثل  
ضوء فيتجنشتاين له جوهر مركزى واضح يمكن إدراكه سريعاً ، جوهر يمكن — إن لم  
يعرف — وصفه وتحديد خطوطه الخارجية ، لكنه يظل محاطاً بقدر من الأحداث  
والأنشطة التى تشترك معه فى بعض خصائصه ، بينما تفتقر إلى بعضها الآخر إلى حد  
ما . ومن ثم ، فإن المايم Mime والسيرك ومسرح الشارع والأوبرا والميوزيك هول

والكاباريه ومسرح الوقائع Happenings وفن العرض ... يندرج كل منها ضمن حدود الدرامى بينما يعوزه بعض عناصر التعريفات الأكثر دقة للدراما . ستظل حدود المصطلح مائعة دائماً ، وسوف تميل المجالات المختلفة ذات الصلة إلى التداخل . ومع ذلك فإن للمفهوم محور تشترك فيه كل تجلياته المتنوعة والمتداخلة . فكيف يتسنى تحديده ؟ إننا نستخدم مصطلحي « دراما » و« درامى » فى سياقات كثيرة : فمباريات كرة القدم والسباقات وحوادث الشغب والاغتيال .. كلها « درامية » لأنها تتضمن عناصر قوة الحدث والانفعال اللذين يشكلان أحد المكونات الجوهرية للدراما . وما يميز هذه الفعاليات عن الدراما بمعناها الدقيق ، أنها حقيقية وليست « خيالية » Fictional . إذن عنصر الخيال جوهرى فى الدراما ؟ إلى حد معين فقط ، فهناك الدراما الوثائقية التى تقوم على أحداث « حقيقية » . والعنصر الأساسى هو أن الدراما الوثائقية « تعيد تمثيل » أحداث ماضية ، أى تعرض هذه الأحداث على جمهور ما ، كما لو كانت تحدث أمامهم فى تلك اللحظة بعينها .

وهذا يكشف عن جانب جوهرى من جوانب الدراما : « التمثيل » . فالدراما تحاكي أو تمثل أو تعيد تمثيل أحداث وقعت ، أو يفترض وقوعها فى العالم « الواقعى » أو عالم متخيل . والشئ المشترك بين هذه الأنواع المختلفة من التمثيل representation هو أنها جميعاً « حدث محاكى » .

ان النص الدرامى هو مخطط أولى لحدث محاكى ما ، ولكنه ليس هو بذاته بعد دراما بمعنى الكلمة . فالنص الدرامى غير المؤدى هو أدب ، ويمكن قراءته كقصة . هنا يتداخل الأدب السردى والشعر الملحمى والدراما . أما العنصر الذى يميز الدراما عن هذه الأنواع الأدبية فهو بالتحديد « العرض » أو التمثيل . فإذا قام ديكنز بقراءة أجزاء من رواياته ، فإنه بمعنى ما قد مثلها وبالتالي حولها إلى دراما . ومن الجلى أن تشخيصه الصوتى لشخصياته الجذابة والمتفردة ، ارتفع إلى مستوى « التمثيل » . أما بالنسبة للأجزاء السردية الصرف التى لا تتضمن حواراً ، فإن ديكنز عندما يتلوها بصوت مشحون بالانفعال والتلون الشديد بحيث يصور الحالة النفسية والمنظر ، فإنه مازال

يمثل ، إذ يؤدي دور « تشارلز ديكنز » القاص البار ، ويلعب دور شخص تنتابه الهواجس ، يأسر كالبحار القديم مستمعه ويجبره على الإستماع لروايته . ولقد كانت مثل هذه الأجزاء السردية التي تؤديها إحدى الشخصيات — أحد المكونات الهامة للدراما دائماً . وقبل كل هذا كان رسل التراجيديا الاغريقية يكتفون بسرد الأحداث ، أى يصفونها كما يفعل روائى ، وذلك بغض النظر عن أنهم شخصيات درامية . وفى الواقع كان الشاعر الذى ينشد القصائد البطولية على مائدة الأمراء الهومريين ( بما فيهم هوميروس نفسه ، بلاشك ) يؤدي عرضاً درامياً . ويبدو أنه من رحم هذه المقطوعات السردية الملحمية الممثلة التى أدخلت إلى النشيد الكورالى الدينى — ولدت الدراما الحقة وتطورت فى اليونان القديمة .

ومن خلال الاذاعة وشرائط الكاسيت ، أعيد إحياء القراءة الدرامية للنصوص الروائية فى عصرنا ، وأصبح أداء المادة الروائية على خشبة المسرح — ربما تحت تأثير هذه التسجيلات الدرامية الاذاعية — شائعاً وشعبياً . وتحت هذا النوع ، تندرج الأشكال الأمريكية مثل مسرح القصة Story Theatre وكذلك العروض الفردية المتعددة التى يقدمها نجوم التمثيل للأعمال الروائية أو اليوميات أو الرسائل . لقد أعادت ايميلين وليمز تمثيل ديكنز بقراءتها لروايته . وقام روى دوتريس بتحويل رواية أوبرى ( الأعمار القصيرة ) إلى شخصية شديدة التنوع والثراء من خلال العجوز الغريب الأطوار المراوغ الذى يتسلى بقص نواتره . وأصبح هذا النوع شائعاً فى كل مكان . وهذا يوضح الفارق بين السردى والدرامى ، فالسردى عندما يقرأ ، يتم إدراكه على أنه حدث فى الماضى ، أما الدرامى فإنه — كما أشار جوته وشيللر فى مناقشتهم الكلاسيكية للموضوع — يخلق حاضراً خالداً ، وفى هذه الحالة يصبح الراوى بحضوره فى المكان وسرده لحكايته هنا والآن — شخصية ، أو يعيد تمثيل نفسه كشخصية .

أما بالنسبة للرواية الحديثة ، حيث استبدل الراوى العليم بكل شئ ، بشخصية مستقلة تحكى القصة من وجهة نظرها ، فقد أصبح الخط الفاصل بين النص الدرامى

والرواية واهياً أيضاً ، « فراويات » بيكيت هي فى حقيقة الأمر ، مونولوجات لا تختلف كثيراً عن المونولوجات الدرامية التى نشرت « كمسرحيات » . ومن الممكن عرضها دونما تغيير فى الكلمات .

وعند الطرف الآخر من الطيف ، نجد الرواية التى تختزل الراوى إلى أدنى حد ، وتتكون أساساً من الحوار مثل أعمال إيڤى كومتون برنيت Burnett . ومثل هذه الروايات يمكن أيضاً « أدائها » بعد اجراء تغييرات طفيفة فى نصوصها .

وإذا نظرنا إلى الحد المتميع بين الأدب الروائى والدراما من الإتجاه العكسى ، فإننا نجد « المسرح الملحمى » عند بريشت ، ذلك المسرح الذى يسعى إلى إستعارة التجرد أو وجهة النظر النقدية الماضوية للقصيدة الملحمية والرواية — فى العرض الدرامى ، وذلك بحيث يتعين أن يكون الجمهور قادراً على رؤية الحدث بتجرد قارئ الرواية أو السرد التاريخى ، وعينه الفاحصة المحايدة وعقله النقدى — وكأنما لا يقع الحدث « هنا والآن » وإنما « هناك وأنداك » .

وإذا كانت الحدود الفاصلة بين القص « والمحاكاة » حدود مائعة ، فإنها أيضاً كذلك عند الطرف الآخر للطيف ، أى بالنسبة « للحدث » أو « الأفعال » غير السردية : مثل مواكب النصر ، والطقوس التى تمارس فى مدينة كوربوس كريستى Corpus Christi أو فى بافاريا أو النمسا أو بلجيكا ، والتى تتضمن استعراضات ضخمة للعرائس فى الشوارع ( وقام باحيائها بيتر شومان فى مسرح الخبز والعرائس ) كما تتضمن مواكب الكرنفال والاستعراضات بالعربات ذات المنصات التى تصور المناظر والشخوص ، والمهرجانات ، والحفلات التنكرية التى يتنكر فيها الأشخاص كعبيد نوبيين أو قراصنة ، والسيرك بفقراته التى تقدمها الحيوانات ، والسحرة ، ولاعبو الترابيز والسلك والمهرجون ، وبهزج الأزياء التى تثير الانفعال الشديد ... هذه كلها تشبه إلى حد كبير فى تأثيرها الدراما المحددة على نحو أدق . وتتضمن المهرجانات بمافيها من مظاهر الأبهة والعظمة ، أشد العناصر درامية وهو الفرجة Spectacle ، فالعرض العسكرى أو

الطقس الدينى أشياء ينظر إليها فى روعة وإعجاب . والأزياء الرائعة والأردية الفخمة تشترك مع الدراما « الحقبة » فى عنصر الملابس والتجميع الاستعراضى للشخص . كما كانت الطقوس الدينية ومواكب النصر تستخدم عربات ذات منصات كمسارح متحركة تعرض عليها لوحات لأحدى الشخصيات الاسطورية أو الدينية ( كما هو الحال فى الطقوس الكرنفالية الحديثة ، أو مثلما يحدث فى إستعراض « لورد مايور » فى لندن ) والحفلات التنكرية تقام غالباً فى الصالات التى يتم تحويلها إلى مناظر مسرحية متقنة ، ولا يكتفى المشاركون فيها بارتداء ملابس شخصيات أخرى فحسب ، بل يميلون إلى ارتجال حوار وأفعال تتوافق مع ما يرتدون ، أو بعبارة أخرى يتحولون إلى ممثلين . وفنانو السيرك ( مثل الراكبين على ظهور الجياد العارية والحواة والسائرين على الحبل ) لا يظهرون كشخصيات « خيالية » ومع ذلك فإن ملابسهم الموشاة تحيلهم إلى أشخاص من عالم فانتازى ، ويجب ألا ننسى أن استعراض المهارات البدنية والجمال الطبيعى — هو جزء مهم من العرض الدرامى نفسه . وغالباً ما يتفوق الممثلون العظام بجمالهم وبراعتهم الفائقة ، كما يتفوقون بصفات أخرى .

( لقد تداخل بالفعل كل من السيرك والمسرح : فالبانثوميم الانجليزى يتضمن أعمال الحواة وعناصر أخرى تشبه عناصر السيرك ، كما كانت المسرحيات والأفلام تعتمد أحياناً على المهارات الفذة المثيرة للحيوانات المدربة . ولقد تخلى جوته عن منصبه كمدير لمسرح فايمار Weimar عام ١٨١٧ إعترافاً على إصرار البلاط على أن يدرج ضمن البرنامج مسرحية تظهر مهارات كلب مدرب <sup>(٢)</sup> ، هو أحد أسلاف الكلب ران تان تان ولاسى فى السينما ، كما إستمدت السينما فى بداياتها الكثير من الجاذبية من المهارات الحقيقية أو الظاهرية للفرسان القساء الشجعان ، والممثلين الذين يقفزون من القطارات المسرعة ، أو يتعلقون من ناطحات السحاب مثل هارولد لويد ) .

وينبثق فن العرض الطبيعى المعاصر ، كالمسرح البيئى ومسرح الوقائع والأعمال التجريبية المشابهة — فى العديد من جوانبه من هذه التقاليد الرائعة

المبهرة . هنا يبقى المؤدون هم أنفسهم فى أغلب الأحيان ، أو لا يحاولون أن يتحولوا شخصيات خيالية ، رغم أنه يبدو جلياً أن « الصور » التى يقومون بخلقها ، أو الطريقة التى يحولون بها المتفرجين إلى مشاركين فى الحوار المرتجل — تقع ضمن حدود « الدرامى » . وفى هذا الصدد يمكن أن نكتفى بذكر فنانى المسرح الحى The Living Theatre فى الستينات والسبعينات ، مثل روبرت ويلسون وأريان منوشكين ولوكارونكونى .

وهناك ، عند حد آخر من حدود مجال الدراما ، نجد المراسم ذات الطبيعة الطقوسية والدراماتيكية الشديدة والخاصة بالملوك والملكات وغيرهم من الشخصيات السياسية الكبرى مثل العروض العسكرية الضخمة أمام قبر لينين وفرقة الألوان فى بريطانيا ، ومراسم تنصيب رئيس الولايات المتحدة الأمريكية .

وعلى مقربة من مجال الدراما المتسع ، نجد مجال الطقس الدينى الهائل الذى يشاركه حدوده بل يتخطاها ( وهو تاريخياً مرتبط ارتباطاً وثيقاً بأصول الدراما ذاتها ) وهو لا يتضمن فحسب « حدثاً » تاريخياً ، بل يشتمل أيضاً على عنصر قوى من عناصر المحاكاة ، مثل إعادة تمثيل واقعة تناول المسيح للخبز والنبيد فى العشاء الربانى ، بأشكال رمزية متنوعة بدرجة أو بأخرى . وإذا رجعنا من حدود المفهوم هذه إلى جوهره الأساسى ، فقد نتمكن من تلخيصه على إعتبار أنه يتكون من فعل محاكى ، بمعنى إعادة تمثيل لأحداث واقعية أو خيالية ، تتضمن أفعالاً وتفاعلات بين أشخاص حقيقيين أو متخيلين ( مثل شخصيات العرائس والرسوم المتحركة ) وذلك أمام جمهور من المتفرجين ، كما لو كانت تحدث فى اللحظة ذاتها .

ان الجمهور عنصر أساسى هنا . وحتى التدريبات لها جمهور يتألف من المخرج أو الممثلين أنفسهم ، حيث يراقبون تطور أدائهم لأدوارهم وفعالية هذا الأداء ، لكى يقوموا بصياغته أو تطويره إلى الأفضل .

ولذلك يحتل الفنان الذى يقوم بأداء الفعل المحاكى وهو الممثل — نقطة المركز فى فن الدراما . ان الشكل الفنى الخاص حقاً بالدراما هو فن التمثيل . لكن الدراما يمكنها أن تستخدم كل الفنون الأخرى : التصوير والنحت والعمارة لتمثيل البيئة ، والموسيقى لاضفاء الحالة النفسية والايقاع وتجسيد الابداع الموسيقى الفعلى ( الأشخاص الذين يظهرون وهو يقومون بالغناء أو الرقص فى سياق العالم المُمثل ) وبطبيعة الحال ، الأدب بمعناه الواسع ، من أجل عنصرها اللفظى .

وباقتراب الدراما من الفنون الأخرى وصهرها فى مركب واحد جديد ، فإنها هكذا أكثر الفنون تهجيناً ( وذلك لو نظرنا إليها بروح النقاء الخالص ) أو المركب الأكثر إكتمالاً بين كل الفنون : ما أطلق عليه ريتشارد فاجنر العمل الفنى الشامل . Gesamtkunstwerk

### أين اذن تقع حدود مجال الدراما ؟

٢ — تظل النسخة الفيلمية من المسرحية ، سواء كانت لبينتر أو لشكسبير ، عملاً درامياً كما هو واضح . ولكن هل الفيلم المبنى على سيناريو أصلى عمل درامى ؟ أو كوميدى الموقف التليفزيونية ؟ أو السيرك ؟ هل المسرحية الموسيقية عمل درامى ؟ وإن كانت كذلك ، فهل الأوبرا أو الباليه أو مسرح العرائس — دراما ؟ بالنسبة لى ، فأنا أعتقد بأن كل هذه الأشكال المختلفة من « الفن » أو « التسلية » هى دراما فى جوهرها ، أو على الأقل تتضمن أحد المكونات الهامة للعمل « الدرامى » .

تتفرد الدراما بين الفنون التمثيلية Reprastational فى أنها لتخلق عالمها الخيالى ، تمثل « الواقع » باستخدام بشر حقيقيين ، أو أشياء حقيقية فى الغالب . إن شاباً خيالياً ، مثل روميو ، يصور بوساطة شاب « حقيقى » . والمقعد « الخيالى » فى منزل جون جابرييل بوركمان أو فى قصر ألسينور يمثل بوساطة مقعد يمكن أن يكون لديك فى منزلك . وفى هذا الصدد بالذات ، يبدو البشر أنفسهم كأشياء فى الصورة : ففى لوحة ما يمثل المقعد بضربات من فرشاة على القماش ، كذلك الأمر بالنسبة

للشباب المدعو هاملت . وفي قطعة ما من عمل أدبي ، فإن الكلمات التي تمثل كليهما ، الإنسان والشئ ، تظهر كأثار سوداء على الورق الأبيض اللون . أما في الدراما ، فإن الخيال يُخلق باستخدام أشخاص حقيقيين وأشياء حقيقية لتوليد الايهام بعالم خيالي . لكن يمكن جمع هذه العناصر الحقيقية مع أية وسائل متخيلة لخلق الايهام . فالميدان في فيرونا ( الذي يقف فيه شاب حقيقى يمثل روميو الخيالي مرتدياً « ملابس حقيقية » ويستخدم سيفاً « حقيقياً » ليصارع شاباً « حقيقياً » آخر يمثل تيبالت الخيالي ) قد تمثله ستارة خلفية مرسومة . ومع ذلك ، فلو تأملنا نسخة فيلمية من روميو وجولييت ، فقد نجد ذلك الميدان في فيرونا تمثله أشكال ضوئية تسقط على شاشة تشكل صورة فوتوغرافية لميدان حقيقى في فيرونا .

إذ لو كان صحيحاً هذا الإطار الخارجى للأساسيات المحورية لمفهوم الدراما ، الذى حاولت أن أحده ، تظل النسخة السينمائية من ( روميو وجولييت ) عملاً درامياً . ومن ثم فإن السينما الروائية لا بد أن تندرج أيضاً ضمن الفئة العامة للفن الدرامى . ومن الجلى أنه لو كانت ثمة نسخة تليفزيونية من ( روميو وجولييت ) فإنها تمثل نموذجاً للفن الدرامى ، مهما اختلفت التقنيات الخاصة وتكنولوجيا وسيط الإرسال الخاص .

وفى الواقع ، فإنه لكى يتسنى لنا التفكير بوضوح فى أسلوب عمل الدراما فى سائر وسائط الارسال المختلفة الخاصة بها ، من الضرورى — كما يبدو لى — أن نتمكن من تحديد الملامح الجوهرية التى تتجلى فى الدراما المسرحية والسينمائية والتليفزيونية حتى يكون بمقدورنا أن نستكشف — بطريقة واضحة ومفيدة معاً — الاختلافات التقنية والتكنولوجية والسيكولوجية التى تنشأ تبعاً لإختلاف الأساليب الخاصة بنقل هذه الملامح الدرامية الجوهرية إلى المتلقين من . جمهور المسرح ، والسينما والتليفزيون ( وربما الاذاعة ) <sup>(٣)</sup> .

وقد يبدو هذا من قبيل الهرطقة الشنيعة بالنسبة لأولئك المتزمتين من



السينمائيين الذين مازالوا يصرون على التميز الشامل « للفن السابع » عن سائر الفنون ، وبخاصة عن المسرح . ان القول بأن المسرح ( الدراما الحية المؤداة على خشبة المسرح ) هو فن فريد ومتميز فى كثير من أساليبه عن السينما ( والأشكال السينمائية التلفزيونية ) هو بالطبع قول لا يقبل الشك . وبالمثل يبدو لى أنه مما لاشك فيه أن الأرضية المشتركة بينها ، تلك الأرضية التى يقوم كل منهما عليها فى نهاية المطاف — هى أرضية الدراما .

وبهذا يعترف معظم منظرى السينما ونقادها الجادين ، بدرجة أقل أو أكثر وضوحاً ، وغالباً بصيغة ضمنية فحسب ، لكنهم عند التطبيق يتناولون النقد السينمائى كمجال متميز تماماً له مفرداته الخاصة وأدواته الأصلية . ان قضية هذا الكتاب تتمثل فى أن هذا التقسيم قد صار نوعاً من المفارقة التاريخية ، وأصبح عائقاً أمام الفكر النقدى الواضح فيما يتعلق بالأوجه الأساسية والجوهرية المتعددة التى تشترك فيها الوسائط الدرامية .

إن اصرار النقد السينمائى الجاد ، منذ نشأته الأولى ، على تمييز السينما كشكل فنى ، ينبثق بشكل طبيعى تماماً ، من رفض الافتراض الأولى الأصلى من قبل موزعى السينما ( ومنتجيه ) الأول ، بأن السينما كانت مثلها مثل الفونوغراف مجرد وسيلة ميكانيكية لاعادة انتاج و« لتعليب » العروض المسرحية . ومن ثم جاء التأكيد المتزايد من قبل رواد الإستيقا السينمائية على الفروق العميقة بين المسرح والسينما وإصرارهم على طبيعة السينما الملحمية السردية ، التى جعلتها أقرب للرواية منها المسرحية ؛ وإصرارهم قبل كل شئ على « لغتها » المتميزة ، من مونتاج وتقطيع Editing ولقطات بانورامية ومصاحبة Travelling .. إلخ . وأدى هذا بطبيعة الحال إلى تجاهل شبه تام ، فى مجال إستيقا السينما والنقد السينمائى الأرفع مستوى ، لخصائص مثل مستوى لغة الحوار ، وإسهام الممثلين ( التأثير العاطفى للتمثيل ، الذى أصبح من الممكن معالجته ببراعة من خلال المونتاج ) ومصمى المناظر

والملابس .. إلخ . وظل هذا التقسيم موجوداً ، فى اصطلاحات إستطيقا السينما .  
متمثلاً فى الانقسام بين « الميزانسين » Mise en scene ( بمعنى المنظر المصور )  
و« إخراج الفيلم » ( بمعنى الطريقة التى يختارها المخرج لتصويره وتجميع شظاياه فى  
تسلسل ذى دلالة ) .

ومن ثم ، أصبح النقد الذى يتناول جوانب « الميزانسين » إبناً غير شرعى  
تجاهله إستطيقا السينما ، فركز الرواد العظام فى هذا المجال مثل أرنهيم Arnheim  
وإيزنشتاين Eisenstein وكراكاور Kracauer على الخصائص المميزة للتصوير والمونتاج  
وزاوية الكاميرا .. إلخ . ومال من جاء بعدهم ولازالوا إلى التعامل مع العناصر الفيلمية  
خاصة ، والتى غالباً ما تعنى فى الحقيقة عمل المخرج بالذات باعتباره صاحب التأثير  
الأساسى فى اختيار اللقطات ، وباعتباره المصمم النهائى لتسلسل هذه اللقطات . ومن  
ثم فان نظرية خالق الفيلم Auteur Theory ، والتى ترفع المخرج إلى مستوى المبدأ  
الأوحد لفيلمه ، هى نظرية تتجاهل تجاهلاً تاماً وواضحاً العديد من العناصر المحددة  
للبنية التحتية العملية والمالية والاجتماعية للإنتاج الفعلى للفيلم ، فمهما كانت قوة  
تأثير المخرج فى إختيار الموضوع أو الممثلين أو السيناريو ، فإن المنتج والمصور  
السينمائى والممثلين ولامصممين وفنانى الماكياج وكتاب السيناريو ، والعديد من  
المساعدين المبدعين والعاملين الآخرين — غالباً ما يلعبون أيضاً وكما هو واضح —  
دوراً حاسماً فى المنتج الجمعى النهائى : الفيلم التام . وتقع مساهمات معظم هؤلاء  
فى منطقة يشتركون فيها مع الوسائط الدرامية الأخرى مثل التمثيل والملابس  
والاكسسوارات وتصميم الأثاث والماكياج والموسيقى والحوار والرقص .. إلخ .

وفى الواقع ، فإن قراءة فاحصة لأعمال النقاد البازرين فى هذا المجال أمثال ميتز  
Metz ومترى Mitry وبازان Bazin ، تبين أنهم يدركون أيضاً بشكل ضمنى — مقولة  
« الدرامى » الأساسية التى هى الهدف النهائى لمشروع صناعة فيلم للجمهور ، ألا وهو  
إثارة الضحك لدى الجمهور أو مشاعر الشفقة والخوف ، أو التعاطف ، أو الخبرات  
المختلفة بمجموعة كبيرة من الانفعالات والمشاعر ، وإحداث ذلك « التطهير »

النهائى الذى تكلم عنه أرسطو فى كتابه ( فن الشعر ) .

فأندرية بازان عميد النقد السينمائى الحديث ، مثلاً ، يتحدث فى مقالاته الهامة عن ( المسرح والسينما ) التى صدرت عام ١٩٥١ - عن الحقيقة القائلة بأن الأفلام السينمائية الكوميديّة الرخيصة القديمة كانت تمثل بعثاً لاشكال درامية كانت قد إختفت عملياً ، مثل الفارس Farce والكوميديا ديلارتي Commedia dell'arte . إن مواقف درامية بعينها ، وتقنيات بعينها ، كانت قد تحلت بمرور الزمن - وجدت مرة ثانية فى السينما أولاً التغذية الاجتماعية التى كانت تحتاج إليها لكى تستمر ، والأهم من ذلك وجدت الظروف المواتية للاستخدام الشامل لجمالياتها التى أصابها المسرح بالضمور المتوارث (٤) .

وبوضوح أشد ، يتحدث بازان فى نفس المقالة الهامة عن « العنصر الدرامى » باعتباره « قابلاً للتبادل بين فن وآخر » (٥) .

ومن ثم يبدو مشروعاً أن نحاول فحص مجال الدراما كله . بمعنى تجريب ووصف الطرق ، المشتركة بين كل الوسائط الدرامية ، التى تحقق بوساطتها تأثيراتها « الدرامية » المميزة ؛ أى تلك التأثيرات التى تنبع من محاكاة التفاعل الانسانى من خلال تجسيده بوساطة أشخاص يوحون بهويات ( خيالية أو واقعية ولكن « ماضوية » Historical ) أشخاص آخرين ، ويعرضون هذا التفاعل على جمهور كما لو كان يحدث فى اللحظة نفسها ، أمام أعينهم المجردة .

إن فحصاً كهذا للعناصر التعبيرية ( لغة العلامات المستخدمة لتوصيل الحدث ، و « أجرومية » هذه « اللغة » ) التى تستخدمها الوسائط الدرامية كلها ، من شأنه أيضاً أن يسهل مناقشة وتحديد الطرق التى تختلف بها الوسائط الدرامية بعضها عن البعض ، أى تلك العناصر فى لغتها التى لا تشترك فيها مع وسيط أو أكثر من الوسائط الأخرى ، والتى هى بالتالى مميزة لكل منها .

وبعبارة أخرى ، فإن دراسة لأعمال الدراما تبدأ من جوهرها الأساسى ( جميع الوسائل التعبيرية التى تستخدمها الوسائط الدرامية المختلفة ) ثم تتحرك إنطلاقاً من الجوهر المشترك المتقاسم ، فى اتجاهات متشعبة باتجاه الأساليب الخاصة المميزة لأحدها أو لإثنين فيها — قد تكون ذات فائدة عظيمة فى توضيح عملية النقد العقلانى للمجال بأكمله شأنه شأن تقسيماته الفرعية .

وبصرف النظر تماماً عن أية اعتبارات أخرى ، فان مدخلاً كهذا قد يؤثر تأثيراً محسوساً على الطريقة التى تدرس بها الدراما كنظرية ، وعلى الطرق التى يدرّب بها ممارسوها فى تقنيات حرفهم . ان التركيز الأوحد على الدراما المسرحية وبوجه خاص على النصوص المسرحية المكتوبة فى أقسام الدراما فى الجامعات ، يبدو لى من مخلفات الماضى ، عندما كان المسرح الحى فعلاً على مدار قرون من الزمان ، هو الوسيط الوحيد لبث الدراما . وبالمثل تميل أقسام السينما فى الكليات والجامعات ، والمعاهد السينمائية العملية ، إلى تجاهل الكثير من العناصر الدرامية الأساسية فى السينما .

ومع ذلك ، فإن فنانى الدراما فى دنيا الواقع لم يقيموا ولن يقيموا هذه التمييزات الصارمة ، فقد أتى كل من شابلن Chaplin و كيتون Keaton و و. سى. فيلدز W.c. fields واخوان ماركس Marx من الميوزيك هول والفودفيل ( وهى فروع واضحة من المسرح الشعبى ) وجاء أورسون ويلز Orson welles من مسرح الطليعة ، وكان لدى أرتو Artaud طموحات ككاتب سيناريو ، وكتب كوكتو مسرحيات وباليهات كما كتب وأخرج للسينما . وبدأ لورنس أوليفييه حياته كرجل مسرح ، وكذلك فعل الكثيرون من ممثلى السينما العظام ، وكتب صمويل بيكيت تمثيليات تليفزيونية ( وإذاعية ) ، وعمل برتولت بريشت ككاتب سيناريو فى هوليوود ، وهارولد بينتر هو واحد من أفضل كتاب السيناريو ( والدراما الإذاعية ) فى العالم ، وأحد أعظم أفلام انجمار برجمان ( الختم السابع ) كان اعداداً عن تمثيلية قام بكتابتها للإذاعة ، وتأرجح راينر فيرنر فاسبندر

Fassbinder بين الكتابة والافراج للمسارح الطليعية فى أقبية ميونيخ وبين الأفلام التى تصل ميزانياتها إلى عدة ملايين من الدولارات . وتظهر نفس النصوص بعد اجراء تعديلات طفيفة عليها ، فى كل الوسائط الدرامية ، ويميل عدد كبير من كبار الممثلين إلى الظهور فيها جميعاً وكثير من أفضل المخرجين والمصممين العاملين فى المسرح أو السينما أو التلفزيون يمكنهم أن ينتقلوا من أحدها إلى الآخر دون صعوبة تذكر . ومن خلال تجربتى الشخصية ، فإنهم يعتبرون عملهم فى جميع الوسائط الدرامية المختلفة بمثابة إختبار لنوع واحد من المهارة يمكن أن يتوافق بسهولة مع الفروق الخاصة بالوسائط المختلفة ومتطلباتها .

## الفصل الثانى



## طبيعة الدراما

عندما حاول الناقد والمنظر الألماني العظيم ليسنج Lessing الذى عاش فى القرن الثامن عشر ، فى كتابه الشهير لاقون Laocoon أن يحدد الفرق بين الشعر والفنون البصرية من خلال توضيح كيف يُعالج نفس الحدث فى قصيدة وصفية وفى قطعة شهيرة من أعمال النحت ، فقد عرّف الفنون البصرية بأنها تحدث فى المكان دون إمتداد فى الزمن ، بين القصيدة الوصفية تتحرك فى الزمن وحده ، دون أى إمتداد مكانى .

إن الدراما « الحدث المحكى الذى يتكشف فى الحاضر وفى حضور جمهور من المتفرجين ، أمام الأعين المجردة ، والذى يعيد تمثيل الحوادث الماضية الخيالية أو الحقيقية . » هى فن فريد ، إذ تجمع بين خصائص الشعر القصصى وخصائص الفنون البصرية ، تجمع بين البعدين الزمانى والمكانى . إنها رواية يمكن رؤيتها ، بل صورة زُوّدت بالقوة لتتحرك عبر الزمان .

يتكون الجزء اللفظى من الحدث الدرامى حال عرضه ، شأنه شأن نص يتابعه قارئ فى صفحة مطبوعة ، خلال الزمن بطريقة خطية .. كلمة تليها أخرى . لكن جمهور العرض يواجه عادة فى الوقت نفسه ، بصورة مكانية متعددة الأبعاد ، تتقاطع مع هذا المحور الخطى ، وتقدم له فى أية لحظة معنية — عدة معلومات يتم إدراكها فى وقت واحد . وإذا أراد المتفرج أن يكون واعياً تماماً ، أو أن يصف ما استوعبته حواسه



حالاً — كان عليه أن يفتت تلك الصورة الكلية إلى تلك الجزئيات المنفصلة التي تلقاها. وأن يقوم بتحويل الانطباع اللحظى متعدد الأبعاد، إلى تسلسل خطى من المكونات المنفصلة.

ولكى نوضح هذا، دعنا نرى مثلاً بسيطاً من ميدان بعيد عن العرض الدرامى، فإذا كنت تطالع النشرة الجوية فى صحيفة تقول ( الجو ممطر غداً ) فإنك ستحصل على معلومة واحدة فحسب. أما إذا سمعت نفس النشرة الجوية فى الاذاعة، فسوف تكون واعياً — علاوة على ذلك — بنوعية صوت المذيع وهل هو رجالى أم نسائى، عميق أم حاد، إضافة إلى طريقته فى الالتقاء: وقد يبدو صوت المذيع مرحاً أو مكتئباً بخصوص تلك المعلومة. أما لو شاهدت هذه النشرة الجوية نفسها فى التلفزيون يليقها مذيع أو خبير للارصاد الجوية، فإنك لن تحصل على كل تلك المعلومات الاضافية التى ينقلها الراديو فحسب، بل ستدرك إلى جانب عملك بأن الجو سيكون ممطراً غداً — أن المذيع يرتدى اليوم ربطة عنق زرقاء اللون، وتذكر أنه يبدو اليوم متعباً ( ربما مرهقاً من سهرة الأمس ) وقد تلاحظ أيضاً أن هناك زراً مفقوداً فى سترته، أو أن الاستوديو مغطى بورق حائط أخضر اللون .. وما إلى ذلك. ربما تكون هناك عشرات، بل مئات من المعلومات التى تتوفر كلها فى نفس اللحظة فى تلك الصورة. ولكن، بما أنك تقرأ هذا الكلام مطبوعاً، فإن ما فعلته أنا هو تفتيت الصورة أو بعضها على الأقل، إلى شكل خطى، وتعداد بعض المعلومات التى تحتويها واحدة بعد الأخرى. وبالطبع هناك العديد والعديد مما يمكن حصره فى الصورة التى يدركها المشاهد إدراكاً فورياً.

اننا نحصل فى العرض الدرامى على صورة سمعية تعبيرية من ذلك النوع كل ثانية. وتتضمن الصورة على المسرح أو الشاشة فى كل ثانية — قدراً هائلاً من الجزئيات والمعلومات. وبالتالي يمكن القول بأن الدراما — على المسرح أو الشاشة — توصل، على نحو متعدد الأبعاد، وفى أية لحظة، كمية لا تنضب من المعلومات والمعانى. بعضها يفهمه المتفرج عن وعى، وبعضها الآخر يدرك بغير وعى وسوف يؤثر فى استجابة المتفرج اللا واعية للمشهد، والبعض الثالث لا يتم إدراكه على الاطلاق،

وبالتالى فهو غير مؤثر. ولا بد أن يختلف تأثير الصورة بالنسبة بكل فرد من أفراد الجمهور، فى أية لحظة معينة، ويرجع هذا ببساطة إلى أن الأشخاص المختلفين يدركون أشياء مختلفة بتسلسل مختلف. صحيح أن الكاتب والمخرج والمصمم والممثلين وسائر الفنانين الآخرين الذين يعملون فى إنتاج الصورة — يبذلون أقصى جهودهم لتركيز انتباه المتفرجين، فى أية لحظة معينة، على تلك العناصر الأهم فى المشهد. ويتم هذا من خلال طريقة تجميع الشخصيات grouping على خشبة المسرح، فمثلاً جوليت تقف عالية فى شرفتها مسلط عليها الضوء، بحيث يركز كل الناس انتباههم عليها. ولكن حتى لو نجح العرض فى جذب انتباه المتفرجين إلى البقعة المرغوبة فى هذا الوقت، يظل صحيحاً أن الصورة البصرية المعروضة على الجمهور فى أى جزء معين من الثانية، تحتوى عدداً وافراً من العلامات المختلفة، والجزئيات التى تحمل معلومات ومعنى ( ما يسميه السيميوطيقيون « دوالاً » Signifiers ) وكل علامة من هذه العلامات تساهم فى معنى العرض .

ان فضاء العرض — سواء كان خشبة المسرح فى المسرح الحى أو شاشة السينما أو التلفزيون — يتمتع بعدد حيوى وأساسى حقاً، فإنه فى حد ذاته ينتج معنى، فهو يحول توافه الحساسة اليومية العادية للغاية إلى حاملات للدلالة. فإذا علقت اطار صورة فارغ على الحائط، فإن ملمس الحائط والبقع أو اللطخات الصغيرة عليه تصبح ذات دلالة، إنها تتحول إلى لوحة تجريدية للأشياء. ان الاطار يجعل أى شئ بداخله دالاً، وكذلك خشبة المسرح وشاشة السينما وأنبوب التلفزيون، فهى أطر مماثلة .

عندما وضع مارسيل دوشان M. Duchamp مبولة على قاعدة تمثال وعرضها فى أحد المعارض الفنية، استفاد من هذه الطبيعة السحرية لخشبة المسرح. ان أى شئ يرى على المنصة أو الشاشة، يظهر — استناداً إلى تلك الحقيقة المجردة — فى حالة عرض ومحملاً بالدلالة. إن المرء لا ينظر إلى مبولة كشكل دال عندما تكون فى استخدامها اليومى. لكنها عندما توضع على قاعدة تمثال فانها قد ترى جميلة أو

قبيحة ، لكنها بالتأكيد نموذج شكلى ذو دلالة يشد الانتباه . ان أى شخص مر بتجربة السير على خشبة المسرح ، حتى لو كان المسرح خالياً ، حيث يظهر فى حالة استعراض ، فانه يجرب فجأة ذلك الاحساس الغريب بأن كل حركة يقوم بها تصبح ذات دلالة . وكما تتحول مبولة موضوعة على قاعدة تمثال ، أو شخص يخطو عرضاً فوق خشبة المسرح — إلى شئ أكثر دلالة .. شئ فى حالة عرض ، فإن الدراما أثناء العرض هى حياة إنسانية توضع على قاعدة تمثال لكى تعرض وينظر إليها وتختبر وتتأمل . ويصبح ما يعرض خلال سياق العرض الدرامى على خشبة المسرح أو الشاشة — علامة sign أو دالاً signifier ، أى واحداً من المكونات الأساسية المتعددة التى يتم عن طريقها — فى عقل كل متفرج على حدة — إدراك وتثبيت المعلومات الأساسية المتعلقة بما يحدث فى الدراما . وعن هذه الحقائق الأساسية لابد أن تنشأ المستويات العليا من معنى الدراما فى النهاية .

إن الصورة التى يقدمها العرض الدرامى ، سواء فى المسرح أو السينما أو التلفزيون ، هى دائماً ثلاثية الأبعاد ، رغم أن شاشات السينما والتلفزيون مسطحة . فهناك دوماً البعد الثالث الذى يتجلى من خلال عملية المنظور . ولكن فى هذه الوسائط التى يعاد إنتاجها ألياً ، يكون الجمهور فى فضاء منفصل انفصالياً حاداً عن ذلك الذى يدور فيه الحدث الدرامى . هنا يكون إطار الشاشة نافذة تطل على فضاء منفصل تماماً ، وليصبح الفصل بين الجمهور والمؤدين فصلاً كاملاً — هنا ينعزل بعضهم عن بعض عزلاً مطلقاً .

ويختلف الوضع فى المسرح وغالباً ما يكون أكثر تعقيداً : فالجمهور يكون « فى الواقع » فى فضاء متجاور دائماً مع خشبة المسرح . ولكن « خشبة المسرح » فى « العالم الخيالى » للمرحية تشير إلى فضاء خيالى أيضاً — قد يكون بنفس الأبعاد وبقياسها الفعلى ، أو يمثل فراغات أكبر حجماً أو أصغر من ذلك الذى تحتله فى « الواقع » . وعلاوة على ذلك قد يقوم العرض المسرحى على إفتراض أن الشخصيات على خشبة المسرح تدرك أن الجمهور موجود ، إذا وجه الممثلون — على سبيل

المثال — حديثهم إلى الجمهور مباشرة ، وبالتالي يكون هناك افتراض مسبق باستمرارية الفضاء القائم بينهم ، أو فى المقابل ، قد يفترض أن الشخصيات على خشبة المسرح لا تعى أن الفضاء الذى يحتله الجمهور موجود على الإطلاق .

أما الفضاء الذى يقع فيه الحدث فى السينما والتلفزيون الذى — ما هو إلا صور فوتوغرافية « للفضاء الحقيقى » فانه يكون دائماً مساوياً فى الامتداد للمشاهد أو المناظر الطبيعية أو الناس الذين يظهرون فيه ، وهو قابل للإمتداد المطلق ، فإطار الشاشة هو فتحة يمكن للمخرج أو المصور أن يوجه المتفرج من خلالها إلى التجول بالقدر المطلوب .

وفى المسرح فإن خشبة المسرح وهى المنصة التى يقع فوقها الحدث ، سواء كانت مؤطرة أم لا ، لا بد أن تكون صالحة لعدة أماكن محتملة ، ويمكنها أن تعرض مواقع الأحداث التى تساويها فى أبعادها الحقيقية أو التى تكون أكبر منها إلى مالا نهاية . والفضاءات أو الأماكن التى يمكن فى الواقع أن تبعد عن بعضها أَمْيالاً ، يفترض أن تظهر على خشبة المسرح متزامنة فى نفس الوقت ، أو يلى بعضها بعضاً خلال ثوان ، مادام الكتاب والمخرجون المعاصرون قد تجاهلوا إلى حد بعيد ، القواعد الأرسطية الخاصة بوحدة المكان .

وبالمثل ، تحرر الزمن الدرامى من أية قيود ، فيمكن أن يُختزل أو يمتد ويُعجل أو يُبطأ ، بل يمكن فى حدود أن يتجاوز الطبيعة اللا إنعكاسية للبعد الزمنى ، بينما « الزمن الواقعى » أحادى الاتجاه ولا يتكرر مرة أخرى .

ومن المسلم به أن العرض الدرامى مادام قد بدأ ، فلا مناص من أن يتابع طريقة المحدد سلفاً عبر الزمن إلى نهايته المحددة . إلا أنه يمكن أن يبدأ من جديد فى ليلة أخرى . وفى حالة الأشكال الدرامية التى يمكن إعادة إنتاجها ألياً — دراما السينما والفديو — تتضح على وجه الخصوص ، خاصية تسلسل اللحظات المثبتة تماماً بنظام خاص ، والتى يمكن إعادة عرضها إلى مالا نهاية ، مع أن الدراما الحية تتسم بالكثير من نفس الخصائص .

وفى سياق ذلك التسلسل الزمنى نفسه، يمكن تمثيل الزمن بطرق مختلفة :  
فقد يستغرق إستمرار الأحداث على المسرح أو الشاشة ، نفس المدة التى  
يستغرقها فى الواقع ، وبالتالي تقع الأحداث فى زمن « طبيعى » .

كما يمكن إختزال الزمن الدرامى ، بحيث تظهر الحوادث فى التتابع الدرامى  
وكأنها تحدث على نحو أسرع مما يحدث فى الطبيعة ، ففى خلال سلسل من  
المشاهد تستغرق عشرة دقائق مثلاً ، يمكن أن تمثل الأحداث التى قد تستغرق فى  
الواقع ساعتين وبالمثل يمكن إبطاء سرعة الأحداث ( يحدث هذا فى السينما عندما  
يعرض حدث عنيف ، مشاجرة أو قتل مثلاً ، بالحركة البطيئة . Slow motion ، أو كما  
يحدث حقاً على خشبة المسرح ، عندما يبطئ الزمن فى مشهد حلم مثلاً ) .

أو ثالثاً ، قد تقدم سلسلة من الأحداث فى زمن « طبيعى » أو مختزل ، ولكن  
تفصل بينها فجوات من الأيام أو الشهور أو حتى السنين .

وعلاوة على ذلك ، قد تنتهك الخطة الزمنية Time-scheme للعرض الدرامى —  
حركة الزمن الصارمة المحتومة إلى الأيام : إذ يمكن أن تعرض الأحداث بدون  
التسلسل الزمنى الذى قد تتبعه بطبيعة الحال ، حتى فى عالم متخيل ، وفى الدراما  
كما فى الرواية قد تكون هناك استرجاعات Flashbacks أو تقديمات Flashforwards ،  
كما يمكن أن تسير الأحداث بترتيب معكوس ، كما فى مسرحية هارولد بنتر ( خيانة )  
Betrayal ( كمسرحية وفيلم ) التى تبدأ باظهارنا على المحبين فى نهاية علاقتهما ،  
وتتابع تطورها فى عودة إلى بداياتها .

وقد يعاد نفس المدى الزمنى مرة تلو الأخرى من وجهات نظر مختلفة ، كما فى  
ثلاثية ألان ايكبورن A. Ayckbourn ( الفتوحات النورمانية ) The Norman Conquesys ،  
أو الفيلم اليابانى العظيم ( راشومون ) . ان الزمن طيع جداً فى عالم الدراما الخيالى .  
والقول بأن هذه المسائل المتعلقة بالزمان والمكان الدراميين أساسية ، يرجع إلى أن  
أرسطو قد كرس بالفعل اهتماماً خاصاً فى كتابه ( الشعر ) بهذه النقطة : فالاعتبارات

الخاصة بمعالجة الزمان والمكان قد لعبت دائماً دوراً هاماً في نظريات الدراما وقواعدها وجمالياتها المختلفة .

إن الزمان والمكان الدراميين هما المحوران اللذان تتكشف من خلالهما نظم العلامات الدرامية أمام الجمهور .



## الفصل الثالث





## علامات الدراما

### الأيقونة ، المؤشر ، الرمز

١ — تفرق السيميوطيقا المعاصرة ، التى وضع بيرس خطوطها الأولية وطورها وقننها السيميوطيقيون المعاصرون أمثال رولان بارت وأمبرتو ايكو وإريكا فيشر ليشتة وباتريس بافيس — بين ثلاثة أنواع أساسية من العلامات .

وأبسط أنواع العلامة هو ذلك الذى يتم ادراكه فوراً ، لأنه يمثل ما يدل عليه بوساطة صورة مباشرة لذلك الشئ ، لذلك يسمى بالكلمة اليونانية الدالة على « الصورة » — Icon .. الأيقونة .

إن الصور pictures قد تكون واقعية وفوتوغرافية أو ذات اسلوب رفيع جداً ، فالحمامات الصغيرة ، وكؤوس الخمر والأسرة فى دليل السائح ، والأشخاص المرسومين بجونلة أو بنطلون على أبواب دورات المياه ، كلها صور مرسومة أو فوتوغرافية لشخصيات تخبرنا عن شكلها ؛ انها كلها علامات أيقونية واضحة . وبطبيعة الحال فالعلامات الأيقونية منتشرة انتشاراً واسعاً ، فان مجمل الأشكال الفنية فى التصوير التمثيلي ، والنحت ، والتصوير الفوتوغرافى يمكن اعتبارها نظاماً للعلامات الأيقونية . لكن ليست كل الايقونات بصرية . فصوت نغير سيارة فى مسرحية هو أيقونة لصوت نغير سيارة .

إن العرض الدرامى بأكمله هو أيقونى أساساً ، فكل لحظة من لحظات الحدث الدرامى هى علامة بصرية وسمعية مباشرة للواقع الخيالى أو بالأحرى المعاد انتاجه . وتلك الأنواع الأخرى من العلامات التى توجد فى عرض درامى تعمل فى اطار هذه المحاكاة الأيقونية الأساسية . فكللمات الحوار ، وإيماءات الممثلين — علامات من نوع مختلف ، لكنها توجد ضمن العرض الدرامى فى سياق اعادة انتاج أيقونية لاستخدامها فى « الواقع » الذى تتسم « محاكاته » .

أما الإيماءات التى نستخدمها فى حياتنا الواقعية ، والتى يحاكيها الممثلون فإنها تنتمى إلى فئة أخرى من العلامات ، وهى العلامات التى تشير إلى شئ ما ، مثل الأسهم فى لافتات المرور ، أو الحركة التى أقوم بها عندما يسألنى شخص ما « أين هو ؟ » وأشير بأصبعى فى اتجاه الشخص المعنى . هذه تسمى علامات « مؤشرية » Index أو ( عندما يكون الاشتقاق من الكلمة اليونانية التى تعنى الإظهار ) Deictic . هذه العلامات تستمد معناها من علاقة تجاور مع الشئ الذى تصوره . والضمائر الشخصية مثل « أنت » أو « هو » هى علامات اظهرية أو مؤشرية ، إذ أننا نعرف من المعنى فقط اذا كانت الكلمة مصحوبة بإيماءة ، أو تلمح بوضوح إلى إسم معين سبق ذكره . ومن الجلى أن هذا النوع من العلامات يلعب دوراً هاماً فى العرض الدرامى . والفئة الرئيسية الثالثة من العلامات تشمل تلك العلامات التى لا ترتبط — بخلاف العلامات المؤشرية والأيقونية — بعلاقة عضوية يمكن ادراكها فوراً مع مدلولاتها signifieds . وتسمى هذه الفئة من العلامات « رموز » symbols . ويُسْتَمَد معنى العلامات الرمزية كلية من التراث — إجماع على أن الأصوات D,O,G ( كلب ) مثلاً تُفهم على أنها تشير إلى نوع معين من الحيوان . وأولئك الأشخاص الذين يحيطون علماً بهذا التراث أو الإجماع — وهم فى هذه الحالة المتحدثين بالانجليزية — سيمكنهم هم وحدهم أن يفهموا معنى الربط الاعباطى Arbitrary بين الأصوات أو الحروف . ويتكون معظم حديثنا من علامات رمزية اعتباطية من هذا النوع . لكن هناك علامات رمزية كثيرة أخرى تتمثل فى الإيماءات ، وتقاليدهم الأزياء .. إلخ .

إذن فالمؤشر ، والأيقونة ، والرمز — هي الأنواع الرئيسية الثلاثة التي يميز بينها السيميوطيقيون .

ان العلامات بمعناها المعتاد هي أدوات تستخدم إرادياً لتقييم تواصلًا ، أدوات يقصد من خلالها شخص أو عدد من الأشخاص إلى توصيل معنى أو رسالة إلى شخص آخر . فاذا رسم أحد الأشخاص صورة لمنظر طبيعي ، فهو يقصد بوضوح أن يُطلع جمهوره على شكل هذا المنظر الطبيعي . والأصبع المشير ، والسهم على لافتة الطريق تستخدم عن وعى لتشير إلى متلقى الرسالة في اتجاه بعينه . وكل العلامات الرمزية تقوم على اتفاقات قصدية بين مستخدميها .

إلا أنه هناك أيضاً أمثلة « للمعنى » الذي يفهمه شخص ما ، حتى لو لم يكن هناك شخص يعتمد إلى توصيل رسالة أو معنى ، كالأحداث أو الظواهر التي تفسر على أنها تعنى شيئاً دونما أى قصد متعمد للاتصال الذي يتم الانخراط فيه . فقد أفسر أنا منظر الأوراق المتساقطة في الخريف ، كعلامة على أن الشتاء على الأبواب ، أو حتى كإعلان عن ذبول الشباب أو الحياة ، أو إذا أحمر وجه شخص ما كنت أحدثه بغتة ، فقد اعتبر هذا علامة على أنه يشعر بالحرج ، وهو شئ لا يقصد هو أن يظهره لى على الإطلاق . ومن ثم فإن كل حدث ، أى شئ أيا كان في العالم يمكن أن يصبح علامة بالنسبة لشخص يدركه . اننا نتحدث عن كتاب الطبيعة التي نستطيع جميعاً قراءته .

هذه العلامات التي توجد في كل مكان وزمان والتي لا تصدر بوعى عن مرسلها ، لكن يمكن لمن « يقرأونها » أن تدركوا انها ذات معنى — هي ما يسميها أمبرتو إيكو في كتابه ( نظرية السيميوطيقا ) Theory of semiotics ، العلامات الطبيعية ( الدخان المتصاعد يمكن قراءته كعلامة على الحريق ) . والعلامات اللا قصدية ( الأفعال أو الايماءات الانسانية التلقائية واللا ارادية التي « تفصح » الانفعالات المكبوتة ، ويمكن قراءتها بواسطة مراقب ) <sup>(١)</sup> لكونها ليست علامات قصدية وبالتالي لا يمكن تحليلها إلى « لغة » أو « نظام » فان السيميوطيقا التقليدية في معظمها تعتبر هذه الفئة من العلامات « اللا ارادية » خارج مجالها الدقيق .

وتكتسب هذه الفئة من العلامات « الطبيعية » الموجودة فى العالم الواقعى دون أن يقوم أحد بتوليدها عمداً ، أو يقصد إلى توصيل رسالة — أهمية خاصة فى الدراما ، فالأضواء الخافتة على خشبة المسرح ، ولقطة الشمس الغاربة على الشاشة ، يستخدمها المخرج عن عمد ليخبر الجمهور بأن الليل يوشك أن يرخى سدوله . ان التمثيل representation المحاكى للسماء الداكنة أصبح علامة أيقونية للمساء . ومن ثم فإن العلامات الطبيعية التى ليس ثمة منشئ محسوس لرسالتها ، تصبح فى العرض الدرامى عن عمد « أيقونات » مصنوعة . ومع ذلك فقد تكتسب هذه الأيقونات بدورها وظائف « رمزية » ، فالسماء الداكنة على خشبة المسرح يمكن أن يستخدمها المخرج كعلامة رمزية على نهاية قصة حب ، أو على الموت .

ويمكن وصف فن التمثيل بأنه الفن الذى يهتم إلى حد بعيد بالاستخدام « الأيقونى » القصدى للعلامات أو الرموز Symptoms « اللا قصدية » و« اللا إرادية » . إن ممثلاً يعتمد إلى الاحمرار خجلاً على خشبة المسرح يولد صورة — علامة أيقونية — لشخص يكشف طوعاً أو كرهاً ، عن هذه الامارة اللا إرادية للشعور بالحرج . وفى حقيقة الأمر ، فانه جانب من جوانب حرفة التمثيل أن تكون قادراً على الاحمرار خجلاً وعلى الضحك والبكاء إرادياً .

ومع ذلك ، فإن العامل المعقد الذى ينطوى على مفارقة مدهشة هنا هى أنه بينما يولد الممثلون هذه العلامات قصدياً ، بمحاكاة حالات مثل الاجهاش المفاجئ بالبكاء ، والشحوب من جراء الخوف .. الخ ، فانه يحدث أيضاً أن الممثلين أنفسهم لا يعرضون هذه العلامات غالباً بقصد واع ، وإنما لا إرادياً وتلقائياً بمجرد استخدام خيالهم فى توليد الحالات النفسية المعنية ، حتى أنهم يشعرون بأنفسهم فى الاحمرار أو الارتعاش أو البكاء ببساطة دون أى جهد عامد من قبلهم لعرض هذه الإمارات المعنية .

والعلامات « اللا قصدية » الموجودة فى العالم الواقعى تصبح فى العرض

الدرامى تمثيلات « أيقونية » قصدية للخوف والشعور بالحرج .. إلخ . رغم أن عنصر التدلّال Semiosis اللا إرادى سيدخل حتماً فى أى عرض درامى ، حيث تستخدم أشياء « واقعية » ، وقبل كل شئ بشر حقيقيين . ويرجع ذلك جزئياً إلى أن الممثلين أنفسهم قد لا يسيطرون تماماً على ما يصدر عنهم من تعبيرات وإيماءات .. ( إلخ ) ، وجزئياً لأن الأشياء المادية الموجودة على خشبة المسرح أو على الشاشة قد تضم دوالاً Signifiers لم يقصد فنانون العرض ( المصمم ، المخرج ) أن يدركها المتفرج . قد يكون أحد الممثلين غير مناسب لدوره mis-cast ، ومن ثم فإن قد يوحى بجوانب تتعارض مع مقاصد المؤلف أو المخرج . فقد لا يكون الممثل وسيماً وقد لا تكون الممثلة جميلة بما فيه الكفاية . أو قد ترتدى شخصية فى مسرحية أو فيلم تاريخى مثلاً — طرازاً من الأحذية يشير — بالنسبة لفرد من الجمهور خبير يمثل هذه الأمور — إلى العصر التاريخى الخطأ . أو قد تستخدم الشخصيات ، فى مسرحية تاريخية أو فيلم تاريخى — كما يحدث مراراً — لغة ليست هى لغة العصر ، على نحو يتضح لأولئك الذين لديهم الحساسية للتمييز بين ظلال الفرق بين اللغات . ونحن جميعاً نعرف مثال القطة التى تتسلل عرضاً إلى خشبة المسرح ..

ان هذا الظل من عدم اليقين وعدم الدقة الذى ينبثق من حضور العلامات اللا إرادية واللا قصدية — يؤكد الوضع الشديد الخصوصية للعرض الدرامى كموضوع سيميوطيقى . فمعظم العلامات الأيقونية المستخدمة فى مجالات أخرى هى مصنوعة عن عمد ويمكن فهمها أو تفسيرها ببساطة ( أو تحل شفرتها . كما تقول السيميوطيقا برطانتها ) بوساطة هؤلاء المعنيين بهذه العلامات . إن لوحة لحصان سيقروها الجميع وفى أحيان مختلفة على أنها تمثل حصاناً . بل أن لوحة تجريدية ستفهم كصورة غامضة على نحو متعمد ، أو كتعبير عن الشكل واللون النقيين pure . وعلاوة على ذلك ، يمكن أن تكون العلامات الأيقونية تمثيلات مبسطة جداً للأشياء التى تدل عليها ، ومن ثم تركز على معنى واحد . فالسيدة المرسومة على باب حمام السيدات بعيدة الشبه عن سيدة حقيقية ، فهى رمز عالى التجريد يقوم على العرف ، ويخبرنا بطريقة

مباشرة بأن هذا الشكل يرتدى جونلة بينما الشكل المضاد يرتدى سروالاً . وهناك من يقول بأننا نتعرف على هذه الصور لأننا قد تعلمنا قراءتها ، وأن هذه الصور صور عرفية ، تكاد تشبه الحروف الهيروغليفية أو الصينية ( التى يمثل كل منها شيئاً أو فكرة ) التى ترسم الحد الفاصل بين نوعى العلامة : الأيقونية والرمزية .

ومع ذلك فليس هناك تجريد فى الدراما فيما يتعلق بالشخصيات الانسانية ، فهناك امرأة تظهر وهى سيدة حقيقية تماماً تعرض علينا باعتبارها أيقونة لسيدة خيالية . والمخرج الذى يعرض علينا ممثلة تصور جوليت أو أوفيليا فانه يقول لنا هذا ما كانت تبدو عليه جوليت أو أوفيليا . إن الأيقونة هنا على الأقل تهدف إلى الايحاء بهوية مكتملة فى هيئة تقع بين « الدال » ( الممثلة ) و « المدلول » ( الشخصية الخيالية ) . ويصدق الشئ نفسه على العديد من الأشياء التى نراها على خشبة المسرح ، بل انه يصدق أكثر بالنسبة للعالم المصور فى الواقعية الفوتوغرافية للدراما السينمائية أو التليفزيونية .

ومع ذلك فهناك تمييز حاسم جداً يجب إجراؤه بين التجسيد المادى المحتوم للانسان الفرد وبين نزوع العديد من العلامات الأيقونية المستخدمة فى الدراما إلى المزيد من التجريد ، فالأشياء عالية التجريد يمكن أن تقترب من وضع الايديوجرامات Ideograms ( وحدة كتابية فى بعض اللغات كالصينية والهيروغليفية تمثل شيئاً أو فكرة ) مثلما يحدث عندما يوحى مجرد إطار بوجود باب ، على خشبة المسرح ، أو يوحى ثلاثة جنود بجيش ، أو يستبدل بكوب الماء ايماء الشرب فحسب ، أو على شاشة السينما تستخدم لقطة لبرج « بيع بن » ، أو ناطحة سحاب مانهاتن كاختزال لانتقال الحدث إلى لندن أو نيويورك .

ان الشكل الانسانى وإيماءاته هو المنيع الأكثر فعالية فى الايحاء على خشبة المسرح ، إلى الحد الذى قد يوحى بمثل واحد يتحدث إلى الفراغ — فى معينة لشخصية واحدة — بوجود مخاطب ثان غير موجود .

٢ — إن أنواع العلامة التى ناقشناها — الأيقونة والمؤشر والرمز ، شأنها شأن  
العلامات الأيقونية « اللا إرادية » ( الطبيعية أو اللا قصدية ) التى ليس لها منشئ  
عامد ، تتجمع فى العرض الدرامى فى عدة نظم علامات أو « لغات » مختلفة لكل  
منها « نحوه » و« صرفه » الخاص به ( رغم أن التشبيه باللغات اللفظية لابد أن يعامل  
دائماً بحذر ، إذ أن لكل نظام علامات حدوده الخاصة ) .

وعلى سبيل المثال هناك « لغة » من الايماءات . بعض ايماءاتنا « مؤشرى »  
مثل الأصبع المشيرة ، والنظرات الخائفة ، وبعضها الآخر « أيقونى » ، فنحن جميعاً  
ندرك فوراً معنى العناق أو انفجار الغضب .. إلخ ، والبعض الثالث « رمزى » ففى  
المسرح الشرقى قد يكون لأدنى حركة للأصبع — معنى محدد تعلم المتفرجون ، من  
خلال التراث الممتد فى الزمان ، أن يفسروه ويفهموه . وفى عصور معينة للدراما الغربية  
كانت هناك أيضاً بعض الايماءات الشكلية الرمزية . ففى ميلودراما القرن التاسع عشر  
مثلاً ، صارت ادارة الوجه بعيداً وخفض الرأس رمزاً للحزن — هنا تحول التمثيل  
الأيقونى لما يحدث لشخص ما أصابه الحزن فجأة ، إلى شكل وطقس ، وصار ايماءة  
رمزية عرفية . وهناك الكثير من نظم العلامات هذه التى تعمل متزامنة فى العرض  
الدرامى ، أكثر بكثير مما فى أى شكل فنى آخر .

مع ذلك فقد نتساءل : ماهو الغرض من تحليل أنماط العلامات ونظم العلامات ؟ وما  
هى الفوائد التى تعود على المتفرجين والنقاد والمؤدين من ذلك ؟ لماذا يتعين علينا  
أن نسعى لمعرفة أنواع العلامات ونظم العلامات التى توجد فى عرض معين وكيفية  
تفاعلها ، واتحادها وتناقض بعضها مع بعض جديلاً ؟

ويبدو لى أن أبسط إجابة هى أن هذا هو المدخل الأكثر عملية وواقعية إلى فعل  
الاتصال الذى يقصد كل عرض درامى إلى إقامته ، فمن طريق تحليل العلامات ونظم  
العلامات والتفاعلات الحادثة فيما بينها وعلى الأقل ، التى تؤثر بقوة على مدارك  
المتلقين — الجمهور — لابد أن نتوصل إلى الأساس الأشد واقعية وصلابة الذى بنى  
عليه فهماً واضحاً لما يقع فعلاً فى حدث فنى كمسرحية أو فيلم ، أساس أقل خيالية



وتجربيداً بكثير من التحليلات السيكلوجية للشخصيات أو الايحاءات الفلسفية . هذه النواحي السيكلوجية والفلسفية متضمنة دائماً وتستحق التوسع فيها ولكن فقط بعد ارساء حجر الأساس لما يحدث فعلاً على خشبة المسرح أو الشاشة .

وبالنسبة لأولئك المسئولين عن صناعة العرض الدرامى ، لابد أن المعرفة بما يمكن أن تدل عليه وما يجب أن تدل عليه كل ايماء ونظرة وتفصيلا من تفاصيل تصميم المنظر وماكياج الوجه وكل عناصر « توليد المعنى » « Meaning-producing » المختلفة المتعددة ، وكيف تتفاعل وتندمج — هى معرفة ذات أهمية قصوى . فانه من الواضح أنه يتعين على كل من المساهمين فى الاخراج ( المخرج والمصمم والممثلين ومصمم الإضاءة ومؤلف الموسيقى ) أن يكون خبيراً فى مجاله الخاص ، سواء كانت معرفته نظرية أو حدسية — عملية فحسب ، ولكن يبدو واضحاً أن منهجاً للتحليل الدقيق لما يحدث بالفعل فى العرض ، والطريقة التى تعمل وفقاً لها العناصر المنفردة والتى عنها ينشأ « المعنى » الكلى للعرض — هو بالضرورة منهج قيم .

ولابد أن معرفة طريقة عمل علامة معينة ، ونوعها ، وكيف تنسجم مع التأثير النهائى الكلى المرغوب . هى معرفة مفيدة بالتأكيد ، فعندما تظلم خشبة المسرح فى لحظة معينة ، هل سيميل المتفرجون إلى تفسير ذلك كصورة « ايقونية » لضوء النهار الذى يغيب فى المساء ، أم سيرونه كعلامة رمزية على أن موقف الشخصية الرئيسية يزداد كآبة ، أو ربما كليهما فى الوقت نفسه : ان هبوط الليل يتحول إلى رمز للمأساة أو المحنة . ومن ثم فإن المعرفة « بنحو » و« صرف » التفاعل بين العلامات ونظم العلامات المختلفة لابد أن يساعد المخرج على بلوغ درجة عالية من الوثوق فى أنه سيوصل فعلاً المعنى الذى يقصده ، إلى معظم المتفرجين على الأقل .

وبالمثل فان الوعى الواضح بالطريقة التى يعمل بها العرض ، وكيف يمكن أن يفشل ولماذا ، على أساس تحليل لجميع الوسائل التى يوظفها صانعو العرض — سيسهم مساهمة كبيرة فى المناقشة النقدية للعرض الدرامى . ويجب أن يكون

المدخل السيميوطيقى قادراً على تجنب الانطباعية المجردة التى تكتنف كثيراً من النقد الدرامى الذى يكتبه كل من محررى الصحف اليومية والأكاديميين .

وبالنسبة للمتفرج قد يجادل البعض بأنه يتعين عليه فقط أن يجلس فى مقعده ويدع العرض يقوم بعمله . وهذه النظرة شائعة ، إلا أنها بالتأكيد تقوم على فكرة ساذجة نوعاً ما عن ماهية الفن ، وكيف يخلق تأثيراته . ان الفن كله ، وفن الدراما بوجه خاص ، كثيراً ما يقوم على تقاليد مشتركة بين الفنان وجمهوره ومن ثم ينبغى أن تغدو هذه التقاليد مهارة مكتسبة يتم تعلمها فى نهاية الأمر . إن قدراً كبيراً من هذه العملية يتم ببساطة وبتلقائية تقريباً من خلال التعرض الطويل والثابت للتقاليد السائدة . لكن الثقافة الحقيقية والقدرة على اكتساب أكبر قدر من المتعة والاستنارة والتجربة الروحية من الفن تعتمد فعلاً على شكل من أشكال الخبرة . ولا بد أن تشمل الخبرة الفنية من أى نوع ، سواء بالخمور أو باللوحات الفنية أو بطبيعة الحال بالعرض الدرامى أيضاً ، على قدر كبير من البراعة والثقافة من التجربة التى تم تعلمها .

ان المتفرج فى مباراة لكرة القدم أو الكريكيت أو البيسبول يحصل على الاثارة والمتعة القصوى فقط فى حالة معرفته بالقواعد المنظمة لهذه اللعاب ، والنقاط الدقيقة فى الاستراتيجية وتكنيك اللعب وآلياته . وكى تحصل على أقصى قدر من المتعة وربما بعض الأفكار الراقية التى يمكن للدراما أو أن تعطيها ، فإن المعرفة بأساليب العرض المسرحى وتقاليده والنقاط الدقيقة فيه ، أو حركات الكاميرا والمونتاج فى السينما والتلفزيون ، وبايجاز فإن درجة عالية من الثقافة لابد أن تكون مفيدة بنفس الدرجة .

وفى حين يبدو إختزال سيميوطيقا العرض إلى « علم دقيق » — مشروعاً مفراطاً فى الطموح ( علم قادر على إنتاج سجل دقيق بالدوال التى تعمل فى أية لحظة معينة من عرض ما ، ونسبة « معناها » الدقيق إليها ) فإن المدخل السيميوطيقى لابد مع ذلك أن يثبت أنه مفيد وعملى ، وأنه منهج جدير بالاهتمام فى سبيل بناء فهم للكيفية

التي ينشأ بها العرض الدرامي ومكوناته الأولية ومعناه الأساسي — الذي يطلق عليه بريشت Brecht إسم الحدوته Fable — كيف ينشأ ويتبلور من خلال تفاعل وتجمع يائر نظم العلامات المختلفة الموجودة والفاعلة في سياق العرض ككل .

## الفصل الرابع



## علامات الدراما

### الإطار

وضع تاديوش كوفزان Tadeusz Kowzan فى كتابه الهام ( الأدب والفرجة ) <sup>(١)</sup> قائمة تضم ثلاثة عشر نظاماً من نظم العلامات التى تشارك فى العرض المسرحى ( تنطبق كلها على الوسائط الدرامية البصرية الأخرى ) وهى : ١ — الكلمات ٢ — إلقاء النص ٣ — تعبير الوجه ٤ — الأيماء ٥ — حركة الممثل فى الفضاء الدرامى ٦ — الماكياج ٧ — تصفيف الشعر ٨ — الأزياء ٩ — الأكسسوار ١٠ — المناظر ١١ — الاضاءة ١٢ — الموسيقى ١٣ — المؤثرات الصوتية . <sup>(٢)</sup>

ويذكر كوفزان أن النظامين الأولين من نظم العلامات هذه يشيران إلى النص ، والثلاثة التالين ( ٣ — ٥ ) تشير إلى الاستخدام التعبيرى لجسد الممثل ، أما النظم الثلاثة التالية ( ٦ — ٨ ) فتشير إلى المظهر الخارجى للممثل ، والنظم من ٩ إلى ١١ تتعلق ببصريات خشبة المسرح ، أما آخر نظامين فهما يشيران إلى الصوت — خمس مجموعات من نظم العلامات ، تتعلق المجموعات الثلاث الأولى منها ( ١ — ٨ ) بالممثل . <sup>(٣)</sup>

وتتضمن هذه القائمة حذفاً بقدر ما تتضمن إضافات محيرة ، حتى لو كانت مجرد حصر لمولدات المعنى الأولية المشتركة بين كل الوسائط الدرامية . ولأذكر مثلاً

واحداً فقط : لماذا يتعين أن يكون تصنيف شعر الممثل نظاماً منفصلاً ولا يعد واحداً من جوانب الماكياج وحسب ؟ وهل يعد الشارب المصطنع جزءاً من تصنيف الشعر أم من الماكياج ؟ أن الحدود الفاصلة بين معظم نظم العلامات المستخدمة فى هـى حدود مائعة ، ولكن فى هذه الحالة يبدو أن ثمة أهمية ضئيلة لرسم حدود كهذه على الاطلاق . ومن ناحية أخرى ، تتضمن قائمة كوفزان بعض الحذف المحير .

وعندما نبدأ فى صياغة قائمة بديلة لنظم العلامات الأولية ، يجب أن نبدأ بمجموعة من نظم العلامات التى أغفلها كوفزان وهى : المؤشرات التمهيدية والتأطيرية .

لكى تعمل العلامة كعلامة ، يتعين قبل كل شئ أن تدرك بوصفها علامة ، أن تميز كعلامة . إن اطار الصورة ، والعمود الذى يحمل لافتة المرور فى الشارع ، وفعل تركيز البصر على الشخص الذى يوجه إليه الكلام .. هـى أساس كل اتصال . وفى حالة الدراما يلعب بشكل الفضاء المسرحى ، و« عبير » و« جو » المسرح أو السينما أو غياب هذه العوامل المتعلقة بالجو بالفعل فى حالة التليفزيون — دوراً حيوياً فى التأثير والمعنى الكلى للحدث الدرامى بالنسبة للمتفرج .

وهناك فارق شاسع بين الاحساس بالمناسبة Occasion ( ومن ثم أهمية دلالة ما يعرض ) الذى يخلقه مسرح فخم ملئ بالناس فى ثياب السهرة من ناحية ، والطبيعة الشعبية للسينما وقد امتلأت برائحة « الفشار » أو غياب الاحساس بالمناسبة والطبيعة الاتفاقية التى يتم بها تلقى الفيلم فى المنزل على شاشة صغيرة محاطة بركام الأشياء التى إعتبراها المشاهد .

ومشاهدة الدراما داخل الانماط المختلفة للمعمار المسرحى بدءاً من البروسينيوم المقوس الشكل إلى المسرح الدائرى ، أو على أنواع مختلفة من شاشات السينما ( صغيرة ، كبيرة ، سينيراما ) ، أو فى أجهزة استقبال تليفزيونية — لابد أن تغير من طبيعة تأثيرها على نحو محسوس . وليس ثمة تحليل لمنشأ المعنى يمكن أن يتجاهل هذا الجانب الأساسى .

إن خشبة المسرح أو شاشة السينما فى حد ذاتها هى التى تعمل كمولد أولى للمعنى . فمنها بدا الشئ أو الحدث تافهاً فى « عالم الواقع » فانه بمجرد إدراكه على أو فى السينما أو شاشة التلفزيون — يرقى على الفور إلى مستوى العلامة . ومع ذلك فإن خشبة المسرح أو الشاشة نفسها والمبنى أو المكان الذى تقع فيه يؤثر بقوة على توقعات الجمهور وطريقة قراءته للعلامات التى ييئها العرض إليه . فإن أداء مسرحية من مسرحيات الأسرار فى كنيسة ، سيكون له معنى مختلف عن ذلك الذى ينشأ إن كان نفس العرض يؤدى فى كباره ( وعندها قد يعتبره بعض المتفرجين محاكاة هزلية ) . ونفس الفيلم سيكون له تأثيرات متباينة فى سينما راقية ، أو قاعة عرض حقيرة ، أو تلفزيون ضيق الحجم .

ويجدر بنا ألا ننسى الوسائل التأطيرية الاضافية المختلفة والمتعددة والتى نميل دائماً إلى تجاهلها ، لأنها مألوفة للغاية لدرجة أنها قد أصبحت غير مرئية تماماً كساعى البريد فى قصة تشسترتون ( الأب براون ) . وهذه الوسائل تشمل — قبل كل شئ — العنوان والوصف النوعى للقطعة الدرامية : « كوميدى فى ٣ فصول » أو « فيلم رعاة بقر » — وهو ما يضبط الحالة الشعورية ومستوى التوقع فى ( جماليات استجابة الجمهور ) بالمصطلح الألمانى Rezeptionsaethetik ( جماليات التلقى ) . ان بعض هذه الاشارات الأولية إلى الحالة الشعورية التى يرى العرض فى إطارها سوف تصل إلى المتفرج المسرحى من خلال اللافتات المضئية على واجهة المسرح ( التى تتضمن أسماء النجوم الذين يثيرون التوقع إلى حد بعيد ) أو من خلال برنامج العرض الذى يعطى للمتفرج عندما يدخل المسرح بل حتى قبل ذلك يمكن أن تشكل توقعات المتفرج الدعاية للعرض فى الصحف والآراء التى يبديها الأصدقاء الذين شاهدوا المسرحية من قبل . ومن خلال المقالات النقدية — الأكثر تأثيراً بين هذه الوسائل — عن المسرحية والتى قد يكون المتفرج طالعها . أما فى السينما فهى تتضمن هذه الوسائل جميعها بالاضافة إلى الأفشيات الدعائية والمقدمات ، بالاضافة إلى مشهد العناوين الافتتاحى . وفى التلفزيون تتضمن اللقطات التى تعرض قبل



العناوين « مشهيات » من الدراما تأتى لاحقاً ، بالإضافة إلى لقطات العناوين المدروسة بعناية والتي تعد فى حد ذاتها ذات أهمية حاسمة فى وسيط تلعب فيه التقنية التى تكتسب الفقرات بوساطتها أهمية وسط سبيل لا ينتهى من البرامج والمواد التجارية — دوراً أساسياً ليس فقط فى تشكيل مزاج التلقى الخاص بالمتفرجين ، بل فى إغرائهم بمشاهدة العرض .

إن المستوى الذى تتحدد عنده التوقعات فى البداية له تأثير حاسم على الطريقة التى يفهم بها « معنى » الدوال المفردة وأيضاً المعنى الكلى للعرض . وهذه الوسائل التمهيدية أو التأطيرية تنتمى إلى نظام أعلى للعلامات بالقياس إلى أى دوال مفردة ، إذ أنها تضبط الحالة المزاجية الأولية ، أى المستوى الذى يتم عنده « حل شفرة » decoding العلامات الأخرى كلها ، والتى يمكن مقارنتها « بمفاتيح » المدونة الموسيقية .

وفى بعض عصور تاريخ الدراما ، حين كانت اعلانات الصحف والمقالات والحروف المضاءة بالنيون أعلا المدخل ، وبرنامج العرض أو مقدمة الفيلم السينمائى ، وسائل غير متاحة بعد ، كان البرولوج يقوم بأداء هذه الوظيفة السيميوطيقية ذات الأهمية الشديدة . ذلك البرولوج هو الذى كان يشكل المنظر ومستوى التوقع ، وكذلك كان الايبيلوج ( أو الخاتمة ) الذى يكمل الاطار ، ويضيف بعض التوضيح لما جرى من أحداث ماضية و هذا التوضيح الذى كان يؤثر دون شك على البقية الباقية من رسالة المسرحية فى ذاكرة الجمهور .

لقد بدأ كوفزان قائمة نظم العلامات المسرحية بالكلمات أو النص الذى ينطقه الممثلون . ويبدو هذا كأثر ناجم عن وجهة النظر التى ترى بأن العامل الأولى فى الدراما هو النص . ومع ذلك فهناك دراما بلا كلمات : المايم والسينما الصامتة والباليه . ولذا فقد يبدو منطقياً أكثر أن نبدأ قائمة نظم العلامات المستخدمة فى العرض . بالمركز الذى تتمحور حوله الدراما المؤداء . وهو الممثل .

## الفصل الخامس



## علامات الدراما

### الممثل

١ — ( الممثل هو العلامة الأيقونية الأولى ، فهو إنسان حقيقى أصبح علامة لإنسان ) .

يستشهد أمبرتوايكو U.ECO فى مقالته الذكية والمثيرة فى موضوع « سيميوطيقا العرض المسرحى » <sup>(١)</sup> الذى يضع فيه الخطوط العريضة لمشكلات هذا الفرع العلمى ، قبل أن يتجاهل — بلباقة . تحديددا ، بتأملات سى . إس . بيرس بخصوص حالة يصبح فيها إنسان علامة : وهو رجل مخمور يقف على منصة خارج قاعة اجتماعات لجيش الخلاص ، معروضاً لتوضيح مضار تعاطى الخمر .

ويشير ايكو إلى أن العلامة طبقاً لتعريف بيرس هى « شئ يدل على شخص أو شئ آخر بأحد جوانبه أو بصفة فيه » ومن ثم فإن الرجل المخمور هو علامة ليس لنفسه وإنما للفئة العامة « للسكرارى » . وبالتالي يمكن للعلامة أن تحل محل عبارات مثل « ها هو ذا رجل سكير » أو « كان هناك رجل سكير » أو « هناك العديد من السكرارى فى هذا العالم » . لقد اختير الرجل السكير ليعمل كعلامة ، لأن بعض ملامحه ( وليس أبداً كل صفاته أو سماته ، إنما بعضها فقط ، الجوهرية لغرض الاظهار Ostention [ وهو المصطلح السيميوطيقى للاظهار Showing ] ) تجعله نمطياً

Typical . وبعبارة أخرى فإن الرجل لا يعرض بصفته الشخصية ، وإنما كعينة من نوع بأكمله من البشر . وفى هذا الصدد ، يزعم ايكو بأن إختيار جيش الخلاص لهذا السكير بصفة خاصة ، إنما يشبه اختيار الكلمة الصحيحة فى صياغة جملة ، إلا أن أية كلمة هى علامة لا تشبه مرجعها referent تشابهاً مادياً ، وليست فى علاقة معه ، بينما : « السكير علامة ، لكنه علامة تتظاهر بأنها ليست كذلك ؛ فالسكير يلعب لعبة مزدوجة ، فلكى يتم تقبله كعلامة لا بد أن يتم التعرف عليه كحدث زمانى مكانى حقيقى ، كإنسان حقيقى . وفى المسرح هناك « تدلال مربع » Square Semiosis . فعن طريق الكلمات يدل شئ صوتى على أشياء أخرى مصنوعة من خامة مختلفة ، أما فى الحركة المسرحية mise en scene فإننا نجد شيئاً نراه أولاً كشئ حقيقى ثم نعتبره علامة تشير مرة أخرى إلى شئ آخر ( أو نوعية من الأشياء ) مادته الخام المكونة له هى نفس مادة الشئ الممثل » (٢) .

ان استخدام ايكو لنموذج بيرس مثير للغاية ، ويطرح عدداً من القضايا الهامة ، فهو يلفت النظر عرضاً إلى أهمية التأطير framing فالمنصة لا تحول فقط السكير العادى إلى علاقة ، وإنما حقيقة ان المنصة هى منبر لجيش الخلاص ، تلك الحقيقة الواضحة ، هى التى تجعل السكير ضحية إدمان الكحول « يشير بطريقة ساخرة إلى نقيضه ، إذ يمجّد مزايا الاعتدال » .

ولكن بالقياس إلى العرض المسرحى ، فإن مثال ايكو ناقص ويفتقر إلى بعض النقاط الجوهرية . ففى سياق درامى حقيقى ، لن يكون السكير سكيراً حقيقياً ، وإنما ممثل يحاكي سمات السكير ( الأنف الأحمر ، والعيون الدامعة .. إلخ ) وسوف يعى الجمهور مهارته فى ذلك ، ومن ثم فإنهم سوف يقدرّون مهارته فى توليد ذلك التأثير ويصفقون له ( أو يوبخونه لفشله فى هذا ) بغض النظر عن إدراكهم للسكير كواحد من فئة من البشر ، وربما فهمهم للرسالة التى يمثلها كتحذير من الكحول . وعلاوة على ذلك ، لن يكون السكير فى العرض الدرامى — على الأرجح — مجرد حضور غير مسمى ، وإنما سيلعب بالتأكيد شخصية خيالية متفردة ، ومن ثم يؤدى وظيفته كعلامة

لفرد خيالى مثلما هو عضو فى فئة من الناس . إذن فالدور السيميوطيقى للممثل فى الحدث الدرامى هو أكثر تعقيداً بمراحل مما يوحى به نموذج إيكو .

إن الممثل عند ظهوره على خشبة المسرح أو شاشة السينما ، هو فى المقام الأول نفسه ، ذلك الشخص « الحقيقى » الذى يكونه ، بسماته المادية وصوته وطباعه ، وهو ثانياً نفسه متحولاً ومقنعاً بملابس وماكياج وصوت منتحل ، وموقف عقلى نابع من دراسة وتقمص الشخصية الخيالية التى يلعبها . هذا هو الشخص المسرحى Stage-Figure كما أسمته مدرسة براغ ، أى الصورة المادية للشخصية . ولكن هناك ثالثاً ، وعلى قدر كبير من الأهمية ، الخيال Fiction نفسه الذى يدل عليه والذى يتولد فى النهاية فى عقل المتفرج الذى يشهد المسرحية أو الفيلم . ذلك المتفرج على سبيل المثال ، قد يلاحظ جيداً أن الممثلة — الشخص المسرحى — التى تمثل جوليت ليست على جانب كبير من الجمال أو الجاذبية ، إلا أنه وقد فهم أنها يفترض أن تكون رائعة الجمال ، سيكمل الصورة فى خياله و« يقرأ » الحدث وكأنه يرى فتاة غاية فى الجمال . وذلك الشخص الخيالى قد يوحى بمعنى إنسانى عام ، إذ يدل بدوره أيضاً مثل السكير لدى إيكو على فئة أو طبقة بأكملها من الناس .

إن هذه الحالة الشديدة التعقيد من العلاقات ، تولد جوانب الغموض والتوترات الداخلية ذات القدرة العالية على الايماء ، والرائعة من وجهة النظر الفنية .

فإن ممثلاً يلعب دور هاملت هو علامة على الشخصية الخيالية هاملت بكل ما تتسم به من خصوصية معقدة . وقد يراه بعض أفراد الجمهور ممثلاً لنوعية من الأشخاص ( مثل الأمراء أو المثقفين الذين يستغرقهم التفكير ، أو الابناء الذين يحبون أمهاتهم ، وأزمة الانسان ذاته ، وأشياء أخرى كثيرة . ) لكن هذا الممثل — بخلاف مثال بيرس عن السكير والذى إقتبسه إيكو — يظل محتفظاً بالكثير من شخصيته الحقيقية كما هو معروف كممثل . إن التدلال هنا لن يكون مربعاً فحسب ، كما يقول إيكو عن السكير ، بل مكعباً Cubed . إذ أن الرجل هنا يدل على علامة تدل على رجل يرى بدوره ويقيم باعتباره نفس الرجل الذى يكونه .

إن التوتر القائم بين الممثل الحقيقي من ناحية ، والشخصية الخيالية التى يعمل كعلامة أيقونية لها من ناحية أخرى — يخلق واحداً من عوامل الجاذبية الأساسية التى تتمتع بها الدراما أثناء العرض . فالجمهور لا ينسى أبداً أن الوظيفة الأيقونية للممثل هى تظاهر يتسم بالهزل . ان الالهام فى المسرح أو السينما أو على شاشة التلفزيون لا يذهب مطلقاً إلى حد إعتبار العلامة أمراً واقعياً . وبالفعل تقوم معظم نظريات الدراما منذ الأغريق حتى بريشت على ذلك التوتر الخاص . ان العدد الأكبر من الجمهور يذهب إلى المسرح أو السينما أو يجلس أمام التلفزيون مدفوعاً بالرغبة فى مشاهدة ممثلين بأعينهم لا الشخصيات الخيالية التى يلعبونها . وتعتمد إقتصاديات المسرح والسينما والتلفزيون — التى تؤكد على الجاذبية القوية التى يتمتع بها « النجم » — على هذه الحقيقة .

ومن ثم فالممثل هو العنصر الأساسى الذى تدور الدراما كلها حوله . لقد كانت هناك ويمكن أن تكون دراما بلا كتاب أو مصممين أو مخرجين ، لكن لا يمكن على الإطلاق أن تكون الدراما بلا ممثلين . حتى العرائس فى مسرح العرائس أو خيال الظل ، والرسوم المتحركة أو الأشكال النموذجية فى أفلام الكارتون — هم ممثلون أو علامات أيقونية تدل على بشر أو حيوانات مؤنسة لها أيضاً وبطبيعة الحال أصوات لممثلين من البشر .

ان الممثل عندما يقف على خشبة المسرح أو يظهر على الشاشة ، فهو علاوة على ذلك أكثر من مجرد علامة للشخصية الخيالية كما يتصورها خيال المؤلف . فإن شخصيته ذاتها ، هى شخصية إنسان فرد يستعصى تفرده على التحديد ، والجاذبية الشخصية التى تنبعث منه — تضيف دوال إضافية إلى تلك التى يقدمها مبدع الخيال . فالكلمات التى يقولها جيلجود فى دور هاملت تحمل معنى يختلف إختلافاً ضئيلاً عن تلك التى يقولها أوليفيه أو جينيس Guinness فى نفس الدور ، ليس لأن كلا من هؤلاء المؤدين يقوم بقراءتها قراءة مختلفة من خلال جرس صوته ونبراته وتوقيته المختلف فحسب ، ولكن ببساطة لاختلاف قائلها .

وهذا يؤكد الطبيعة الحسية العميقة للدراما . فالجاذبية المجردة التى تتمتع بها الشخصية الإنسانية هى فى حد ذاتها مولد قوى « للمعنى » . فعندما تدخل إلى خشبة المسرح امرأة جميلة فى دور جوليت مثلاً ، يشير مظهرها إلى أن « هذه الفتاة الخيالية كانت بهذا الجمال ، جوليت كانت تشبه هذه ! » ، وسوف يدور التأثير الكلى ، أو « المعنى » الكلى للمسرحية حول هذه الحقيقة الأساسية .

ويدفع البعض أحياناً بأن العنصر الحسى يعمل فقط ، أو يعمل بصورة أكثر فعالية ، فى « المسرح الحى » ، وأنه أحد العوامل التى تغيب عن السينما أو التلفزيون بدرجة أو بأخرى ، إن الحضور المادى للممثل أو الممثلة هو الذى بإمكانه فحسب أن يولد هذه الأثر « الحسى » . وبالتأكيد يدحض هذا رأى دائماً تأثير المؤدين النجوم من جريتا جاربو إلى مارلين مونرو ، ومن كلارك جيبيل إلى روبرت ردفورد فى السينما ، بالإضافة إلى اعتماد التلفزيون على شخصيات نجوم ممثلين . وما تفتقر إليه الوسائط التى يعاد إنتاجها ميكانيكياً فى الحضور المادى تعوضه من خلال قدرتها على أن تجعل المشاهد أكثر قرباً بكثير إلى المؤدين ، بواسطة اللقطات المكبرة التى تخلق إيهاماً بالقرب المادى من الشخص الجذاب ، بصورة أكبر كثيراً مما يمكن للمسرح أن يأمل فى تحقيقه ، حتى بالنسبة للمتفرجين الجالسين فى أفضل المقاعد .

٢ — إن الطبيعة الحسية الأساسية لجاذبية الممثلين تفسر الأهمية البالغة لانتقاء فريق الممثلين Casting فى العرض الدرامى . فإختيار الممثلين هو أهم النظم السيميوطيقية الأساسية التى تولد معنى العرض . وليست جاذبية أو مغناطيسية المؤدين الأفراد فحسب هى التى لها وزنها السيميوطيقى ، وانما التفاعل بين العديد منهم . وتوازن الشخصيات Porsonalities فى العرض الدرامى هو نفسه واحد من المحددات الأساسية « للمعنى » النهائى ، وواحد من القرارات الفنية الجوهرية التى لابد للمخرج من اتخاذها ، والتى سوف تشكل أساس تفسيره للقصة وتحدد تأثيرها ودلالاتها النهائية .

وبالإضافة إلى أن شخصية الممثل وجاذبية الحسية تتميز بأنها فى الأساس



مولدة للمعنى ، فان الممثل يمتلك فى حوزته عدداً كبيراً من نظم العلامات التى يمكن حصرها من ناحية فى تلك النظم الخاصة بالتقنيات التعبيرية التى تقوم على استخدام جسده و مثل استخدام الصوت فى تكييف النص ، والتعبير بالوجه ، والايماء « Kinesics » وطريقة تجميع الممثلين Grouping أو الحركة فى الفراغ « Proxemics » . ومن ناحية أخرى فى تلك النظم التى يحملها الممثل على جسده أى الماكياج والملابس .

وبطبيعة الحال تتفاعل هذه النظم باستمرار : فقد يؤثر زى الممثل تأثيراً واضحاً على ايماءاته وحركته ( فالاكمام الثقيلة قد تضخم ايماءاته ، والجونلة الضيقة قد تؤثر فى مشية الممثلة ) وكما هو واضح يؤثر الماكياج على تعبير الوجه — إلخ .

ان ما يتعين علينا أن نضعه دائماً فى الحسبان عند تحليل إنتاج المعنى فى التمثيل هو مفارقة أساسية ؛ فالممثل نفسه أيقونة . إنسان يعمل كعلامة لانسان ، ولكن عدداً من نظم العلامات التى يستخدمها قد تكون هى نفسها إما أيقونية أو مؤشرية أو رمزية ، أو الثلاثة كلهم فى آن واحد . ولذلك فإن اللحية البيضاء هى علامة أيقونية للكبر فى السن ، لكن قد يقصد بها أيضاً إشارة رمزية إلى الحكمة . وقد يكون الشعر المستعار الواضح أيقونة لشخصية معجبة بنفسها ، لكنه قد يعمل فى الوقت ذاته كعلامة مؤشرية لجذب انتباه الجمهور إلى الشخصية ( لجعله مثلاً بارزاً وسط جماعة ) .

ويصدق هذا على نظم العلامات التى يستخدمها الممثل عامد أو عن قصد . وعلاوة على ذلك ، يثير التمثيل بشكل خاص وواضح ، كما يؤكد أمبرتو إيكو — مشكلة ما يسمى بالعلامة اللاقصدية Non-intentional ، فإذا إحمر وجه أحدهم فجأة ، فتلك علامة على أنه يشعر بالحرج ، رغم أنه يريد إخفاء هذه الحقيقة . أما الممثل ، فإنه لو كان بارعاً ، يتعين عليه أن يتمكن من توليد مثل هذه العلامات التى تبدو لا إرادية — بارادته وعن قصد . إنها أيقونات المعنى الذى يريد أن يعبر عنه ، فهى تتضمن معلومات يريد أن ينقلها إلى الجمهور . ولكن قد يحدث أيضاً ، خصوصاً عندما

يكون الممثل قد تدرب على تقنيات تؤكد على التقمص العاطفي كالحالة النفسية للشخصية ، أن تجد تلك الحالة النفسية تعبيراً تلقائياً فى صورة علامات طبيعية لا إرادية مثل الاحمرار ضجراً دون أن يستخدم الممثل عمداً أى وسيلة لإختلاف الاحمرار على وجهه . وبالفعل تركز مدارس بعينها فى التمثيل على أن يعيش الممثل دوره فى خياله بتركيز شديد يجعل هذه العلامات تظهر تلقائياً وبدون تدخله الواعى . ان الممثل إذا أحس بانفعال الشخصية إحساساً صادقاً ، فسوف يتكشف التعبير عنه تلقائياً أمام الجمهور ( كانت محاورة ديدرو ( مفارقة الممثل الكوميدي ( Paradoxie sur le Comedien من أول ما ألقى الضوء على الصراع بين المدرسة الإنفعالية والمدرسة القصدية فى التمثيل . )

ومع ذلك ، فإنه حتى الممثل الذى يخطط عن وعى لكل تفاصيل التعبير ، قد يكشف عن دوال غير مقصودة ، فقد يدخل عناصر من المعنى على العرض لم يخطط لها مطلقاً ويظل غير واع بها . فمثلا قد يتردد فى الكلام ، فى حين يتحتم عليه أن يكون فصيح اللسان ، أو يفشل فى التعبير عن الخجل عندما يكون مطلوباً فيه أن يفعل ذلك ، أو يحمر خجلاً عندما لا يكون ذلك مطلوباً . أو قد يكون عجوزاً بالنسبة لدوره ( وهكذا يكون اختياراً سيئاً miscast ) وبالتالي فانه سيوصل — على الأقل إلى بعض أفراد الجمهور — معلومات أبعد ما تكون عن دوره .

وبينما نغزو بعض هذه العناصر غير المقصودة ، ببساطة إلى رداء الموهبة الفنية أو محدوديتها ، فإنه يتعين علينا دائماً أن نتذكر أن كل عرض مهما كانت كفاءة صانعيه وموهبتهم ، لابد أن يحمل بعض هذه الأصداء الزائدة غير المقصودة . ان الحقيقة المجردة التى تقول بأنه فى عدد من العروض الحية يكون الممثلون على وعى بأنه فى ليال معينة « يسير كل شئ على ما يرام » ، وان جواً مثيراً قد تولد ، بينما فى ليال أخرى « كان هناك شئ ناقص » — هذه الحقيقة تؤكد حضور مثل هذه العوامل غير المقصودة وغير المخطط لها . وحتى أفضل اللقطات فى السينما وهى اللقطة المنتقاة من بين لقطات كثيرة لمشهد واحد ، قد تحمل أيضاً بعض هذه العوامل غير

المقصودة . وينطبق الشيء نفسه على نحو حتمى على التليفزيون حيث تكون فرص « إعادة التصوير » محدودة جداً ، بالنظر إلى جداول التصوير المكثفة .

ومن المفيد عند تحليل عملية التمثيل أن نتفهم طبيعة ووظيفة التفاعل بين نظم العلامات الموجودة تحت سيطرة الممثل .

ففيما يتعلق بالتفسير الصوتى للنص على سبيل المثال ، هناك فرق بين الالتقاء الأيقونى الخالص — الطبيعى أو الواقعى — الذى يهدف إلى إعادة انتاج دقيق بقدر الامكان للكلام الطبيعى ، من ناحية ، وبين الأساليب الأكثر « حماسية » التى ينطوى فيها رفع طبقة الصوت أو خفضها ، وإسراع زمن الالتقاء أو إبطاءه ، واستخدام التهديد ، والصوت العميق للموضوع الجاد والصوت الخفيف للموضوع الهزلى — على معان رمزية ثابتة .

وينطبق الشيء نفسه على تعبير الوجه حيث يتسع المنظور أيضاً من إعادة انتاج للتعبير الطبيعى ( من العلامة المحاكية « غير القصدية » كأيقونة للانفعال ) إلى القدرة الفنية عالية التشكل فى الأساليب الشرقية للمسرح على سبيل المثال ، حيث يكون لرفع الحاجب ، وإرتعاش جانب الفم — معان رمزية عرفية محددة ، من ناحية أخرى .

بل إن مثل هذه العناصر الرمزية تكون أوضح فى مجال الايماء والحركة ليس فى أساليب مثل النوه NOH والكابوكى Kabuki اليابانيين والأوبرا الكلاسيكية الصينية ، أو الكاث كالى Kathakali الهندى فحسب ، وإنما أيضاً فى أساليب درامية غربية ذات طبيعة أكثر شكلانية ، كما تتجسد فى أمثلة عديدة نكتفى منها بهذا المثل المشهور عن القواعد التى وضعها جوته للممثلين فى فايماى فى القرن الثامن عشر ، حيث رسم بوضوح وقفة الممثلين وأوضاعهم على خشبة المسرح تبعاً لمنزلة كل منهم فى المجتمع . على سبيل المثال :

لا ينبغى أن يتوجه الممثلان أحدهما للآخر عند التمثيل ، كأنما لا يوجد ثالث . فهذه حالة من حالات الطبيعية التى يساء فهمها . فلا ينبغى أبداً أن يقوموا بالتمثيل فى وضع جانبي Profile أو يعطوا ظهورهم للمتفرجين .. ومن المهم عندما

يكون هناك شخصان يمثلان معاً ، أن يتحرك المتكلم منهما دائماً إلى أعلا المسرح Upstage ، بينما يتحرك من أنهى كلامه إلى مقدمة المسرح downstage قليلاً .

... أما الشخص الذى ينتمى إلى مكانة إجتماعية عليا ( مثل النساء والزعماء والنبلاء ) فهو يحتل دائماً الجانب الأيمن .. ويتعين على من يقف إلى اليمين أيّاً كان أن يصير على امتيازته ، ولا يسمح لنفسه بأن يدفع تجاه الكواليس .<sup>(٣)</sup>

الماكياج والملابس أيضاً يحملان قدراً كبيراً من الدوال الرمزية حتى فى السياقات الأيقونية الواقعية المختلفة — لاحظ مثلاً تقليد إرتداء الشرير للملابس السوداء فى أفلام الـ وسترن الكلاسيكية ، فغالباً ما يكون الماكياج وتصفيف الشعر أكثر إمتلاء بالدوال الرمزية فى الدراما الشرقية ، بينما يميل إلى الواقعية الأيقونية فى الغرب . ولكن حتى هنا غالباً ما يكون هناك نص فرعى رمزى تحت السطح الواقعى .

٣ — ان الطريقة التى ينطق بها الممثل الكلمات المسندة إليه ، لها بطبيعة الحال أهمية قاطعة بالنسبة لمعنى الدراما . فالشكل المكتوب من نص ما لا يتضمن تحديداً واضحاً لمعناه « الحقيقى » . وقد كان جاك ديريدا محقاً فعلاً حين أنكر امكانية وجود نص ذى معنى واحد ومتفق عليه بالاجماع . ولذلك فإن الممثل بالضرورة ينتج ( أحياناً من خلال تعليمات المخرج ) ما يجب أن يكون فى نهاية الأمر « قراءته » الفردية للنص ، التى تصبح بدورها طبعاً نصاً جديداً مفتوحاً لعدد لا يحصى من « القراءات » الفردية له من قبل الجمهور .

خذ مثلاً أى سطر من نص مكتوب لأية مسرحية ، وحاول أن تجرب تشديد النبر على كل كلمة على حدة ، تجد حتى أبسط العبارات يتغير معناها تغيراً دقيقاً . فإن صباح الخير ! تعنى شيئاً مختلفاً قليلاً عن صباح الخير ! وذلك بتغيير النبرة فحسب . أضف إلى ذلك جميع المتغيرات الأخرى ، مثل رفع أو خفض الارتفاع الصوتى ، نغمة الاثبات أو التساؤل ، سلس أم مرتفع ، سريع أم بطئ ، إلقاء متواضع أم أمر ، إستعمال الوقفة قبل العبارة أم بعدها أم فى وسطها .

ويمكن القول بأن الخط الصوتي Vocal Line للأشكال الغنائية من الدراما ، خاصة فى التلاوة المسرحية Recitativo هو محاولة لتثبيت الالتقاء الصوتى للكلمات على نحو أكثر احكاماً و دقة ما هو متاح فى الحوار المجرد تماماً . لقد حاول أيضاً مخرجون بعينهم ممن يميلون إلى معاملة الممثل كدمية كبيرة Ubermarionette أن يبقوا ممثليهم على خط صوتى ثابت ومجدد سلفاً . وكان راينهارت يدون أحياناً التغيرات فى نسخة الاخراج Regiebuch ( خطته المعدة بدقة لكل إخراج ) بتدوين موسيقى .

ومع ذلك ، فإن معنى الكلمات الموجودة على صفحة مطبوعة من نص أو سيناريو ، لا يتحدد بالطبع من خلال الالتقاء الصوتى فحسب ، إذ يجب أن نضيف جميع المؤشرات الأخرى من نظم العلامات الأخرى ، كتعبير وجه مرح أو عبوس ، مجموعة كبيرة من الايماءات ، الحركة السريعة أو البطيئة تجاه الشخصية الموجه إليها الكلام أو بعيداً عنها .. إلخ . وسوف يتضح لنا أنه حتى أبسط العبارات يمكن أن ينتج عنها سلسلة كاملة ضخمة من المعانى المختلفة . وإذا صح ذلك بالنسبة لكلمتين عاديتين ، فإن التغيرات الأساسية الممكنة بالنسبة لالتقاء نص بأكمله ، تصل إلى عدد لا نهائى تقريباً ، عدد أكبر من النقلات الممكنة فى دور من أدوار الشطرنج . فالتنوعات المتعددة الكامنة فى النبر وتوليد كلمات النص الدرامى تضيف بالتالى عنصراً مؤشرياً قوياً إلى معانيها الرمزية كلغة لفظية مجردة .

كما تلعب العلامات المؤشرية فى نظامى تعبير الوجه والايماء ، بشكل واضح ، دوراً هاماً ، فغالباً ما تتضمن نظرة أو أصبع يشير إلى اتجاه ما — معلومات أساسية تكمل النص . [ وأمسكت الكلب المختون من العنق وضربته . هكذا . ] ( عطيل — ف ٥ — ٢م ) هذه العبارة هى مثال واضح على الكيفية التى يتطلب النص بها الايماء ، الذى يضيف بدوره معناه الكامل على الكلمات . ان كلمة « هكذا » تجبر الممثل على أن يؤمى ، ومعناها الكامل يتحقق فقط عندما يتم القيام بهذه الايماءة . وهذا مثال شديد الوضوح على الطريقة التى يمكن لنص درامى مكتوب جيداً ، بل يتعين عليه ،

أن يتضمن فعلاً إيماءات الممثل ويحددها . ان مصطلح « اللغة الایمائية » Gestural Language عند بريشت يشير إلى الاعتماد المتبادل والتناظر الجدلي أحياناً بين نظم العلامات اللفظية أو الایمائية أو الخاصة بالوجه . ويمكن أن نجمل هذا فى المبدأ القائل بأن الكلمات لابد أن تستخدم فحسب عندما تعجز نظم العلامات البصرية غير اللفظية هذه عن تحقيق عملية التواصل . وقد يدهشنا أن نعرف كم الایماءات التى يتضمنها نص مسرحى لشكسبير مثلاً ، والتى تنبثق أثناء التدريبات ، حين لا تفصح كلمات مثل « هنا » و« هناك » و« هكذا » عن معناها الكامل إلا من خلال الموقف المادى الذى تحققه عن نقطة معينة فى مشهد معين .

ويصدق هذا على كل المسرحيات التى تعتمد قدراً كبيراً من الفعل المادى مثل اللعب بالأقنعة Lazzi فى الكوميديا ديلارتي ، والتهريج فى الفارس .

أما فى السينما والتلفزيون ، حيث بإمكان اللقطات المكبرة أن تقرب الممثل تقريباً حميماً إلى المتفرج ، فإن كمية المعلومات والدلالات التى تحملها نظم العلامات هذه بمفردها ، تزيد زيادة هائلة ، وتقلل من أهمية العنصر اللفظى بنفس النسبة .

ان حل شفرة تعبير الوجه والایماء وتفسيرهما من جانب الجمهور ، طبقاً لطبيعة نظم العلامات هذه ، هو فعل غريزى أكبر بكثير حتى من تفسير العناصر اللفظية وعناصر التصميم . « فلغة الجسد » ابتداء من الوقفة الاستعراضية حتى أقل حركة للجفون ، هى وسيلة من أكثر وسائل الاتصال بدائية ، كما أنها لغة يشترك فيها البشر مع الحيوانات العليا ، إذ تشير كثيراً من الاستجابات التى تكاد أن تكون غريزية وآلية تماماً وهذا هو مجال « التفاعل الجسدى » لدى المتفرج وما يتولد عنه من حالة تقمص وجدانى عنيف للشخصية الخيالية المجسدة فى شخص الممثل . فالعيون مفتوحة على سعتها فى رعب شديد ، والأيدى ممدودة تهدد وتندثر بأشد الضربات ، أو احساس المتفرج إحساساً جسدياً بامرأة تذوب فى أحضان رجل آخر ، حال تركيزه على مثل هذا المشهد — هذه العواطف تولد فى الجمهور الاستجابة الجسدية الملائمة : من

إرتفاع لسرعة النبض ، وصعوبة التنفس ، وتوتر فم المعدة ، بل وحتى الأعراض الجسدية للهيّاج الجنسي . إن الانفعال ينتقل هنا على نحو « تليباثي » تقريباً من خشبة المسرح أو الشاشة إلى الجمهور . ومن هنا فإن وسيطاً درامياً يتطلب درجة قصوى من الانتباه ، مثل التليفزيون ، يميل إلى اللجوء للعنف ، وعلة ذلك بالتحديد هي هذا التأثير الفيزيائي المباشر للفعل الدرامي : قوته الدافعة القاهرة التي تكاد أن تكون غريزية تماماً .

هذه أيضاً هي المنطقة التي تمتزج فيها الدوال المنتجة بشكل إرادي والدوال المنتجة غريزياً وبشكل لا واعي — في أداء الممثلين على نحو معقد .

٤ — والحركة خلال الفراغ الدرامي ( التي تقابل الحركة من وجهة نظر الكاميرا في السينما والتليفزيون ) وهكذا تصبح أكبر أهمية على خشبة المسرح ) تشتمل على عناصر من هذه الاستجابة الغريزية العميقة . فالمسافة بين الشخصيات وحركتهم تجاه أو بعيداً عن بعضهم البعض ، وأوضاعهم النسبية على المستوى الرأسى — أعلا وأسفل بعضهم البعض ، ووقفاتهم وجلوسهم وقيامهم .. لها دلالة تعبيرية عالية ، وكذلك الزوايا التي يواجهون بها بعضهم البعض ويواجهون بها الجمهور . إن دخول الممثل في خط مائل ، له تأثير مختلف تماماً عن دخوله بزاوية قائمة تجاه الصالة ، أو في مواجهة المتفرجين .

إن السير على خشبة المسرح ، والوقوف دون حركة ، وزيادة المسافة بين شخصيتين أو تقليلها ، وتجميع الشخصيات في أشكال دالة — كلها أمثلة على القوة الدلالية التي تتسم بها الحركة في الفراغ ( التي تسمى في لغة السيميوطيقا Proxemics ) التي يقوم بها الممثلون في الدراما .

إن لهذه الحركة وظيفتها الأيقونية الواضحة ، لكنها أيضاً قد تصبح دالاً مؤشرياً ، مثل شخصية تنهض فجأة ، تجلس أو تتحرك على خشبة المسرح فتجذب الانتباه إليها . ولكن كثيراً ما تكتسب الحركة في الفراغ الدرامي أيضاً معنى رمزياً ، فعندما يصعد براند الجبل في مسرحية إيسن العظيمة ، يكتسب صعوده لأعلى دلالة روحية ،

بينما تشير الأخطاء المضحكة التي ترتكبها الشخصيات فى مسرحيات بيكيت — إلى طبيعتها الدنيوية .

وعندما يجلس أحد الشخصوص فى مسرحية بينتر Pinter البدروم The Basement — على مقعد ، فقد يشير ذلك إلى أن الغرفة قد أصبحت ملكاً له . ولكن حتى فى كوميدىا الحجرة ، الشديدة الواقعية ، يحمل النهوض من على مقعد أو الجلوس مرة ثانية — دلالة درامية وسيكولوجية هامة .

والتغيرات فى التوزيع المكانى للشخصيات لا تفيد فحسب كوسيلة ضرورية للغاية لتجسيد تتابع الحدث كمؤشرات لنهاية « نبضة » أو جزء من المشهد وبداية لجزء آخر ، بل يتعين أن يبررها الموقف السيكولوجى للشخصيات ، وأن تكون معبرة عن الموقف الدرامى عند تلك المرحلة من الحدث .

ان جون جابرييل بور كمان لا يكف عن أن غرفته جيئة وذهابا ، كحيوان محبوس فى قفص ، بينما تمكث وينى فى مسرحية بيكيت ( الأيام السعيدة ) فى رابية من الأرض وتأخذ فى الهبوط تدريجياً ، وهاملت تقفز الى قبر أوفيليا ، ودون جوان تبتلعه فوهة الجحيم ، وتتجمع الشخصيات فى مجموعات من اثنين أو ثلاث على خشبة المسرح المتسعة عند تشيخوف فى ( بستان الكرز ) أو عند جوركى فى ( الحضيض ) وبدت التوترات الخفية فيما بينهم مرئية بوضوح — كل هذه أمثلة على الكيفية التى يمكن لهذه الحركة — أو جمودها اللحظى فى أشكال استاتيكية فى الفراغ — أن تكشف جوانب أساسية لمعنى المسرحيات المعنية فى صورة دينامية واحدة .

ولقد استخدمت الآلات المسرحية المعقدة منذ العصور المبكرة ، من أجل توليد تأثيرات مذهشة ومذهلة للحركة ، مثل الظهور من أعلا . ( للاله الذى يخرج من الآلة Deus ex machina ) والملائكة الذين يطيرون عبر خشبة المسرح فى مسرحيات الأسرار التى كانت تعرض فى كنائس فلورنسا ، أو بيتر بان Peter Pan وهو يطير من نافذة الحضانة .



والقول بأن تلك الحركة « الخالصة » يمكن أن تولد « معنى » « توليداً » قوياً — أوضحته بشكل ملموس تلك الحالات القصوى من الأشكال الدرامية التي تسودها الحركة — مثل الأداء الایمائی والرقص والبالیه . ولا ينطبق هذا على خشبة المسرح فقط ، بل على الوسيط السينمائی أيضاً ، كما فى الرقصات والفقرات الفنية فى الفيلم الموسيقى مثلاً ( كما تبين أعمال باسبى برکلى Busby Berkeley وبوب فوس Bob fosse وآخرین غیرهما ) وفى القدرة التعبيرية الهائلة عروض البالیه على شاشة التلیفزیون .

وفى مجال الحركة والتنظیم المکانی ، تمتزج الاستجابات الغریزية والمعانی العرفية والرمزية أيضاً مع التمثیل الأیقونى الخالص . فالملك الجالس على عرشه فوق منصة أعلى من رعاياه ، یصور الوضع الحقیقى فى قاعة عرش تصویراً واقعياً ، كما یعبر عن معنى رمزى . بینما ینطوى احتلاله لأعلى موضع ، على جانب مؤشرى أيضاً ، فقد وضع فى بؤرة الحدث .

فى هذه الحالة لا تقوم العلامة الأیقونية إلا باعادة انتاج نظام العلامات الرمزى الموجود فى « العالم الواقعى » فعلاً . ومع ذلك هناك حالات كثيرة لترتیبات أو تجمیعات واقعية المظهر ، تحمل أيضاً قدرأ هائلاً من الرمزية المکانية ذات الطبيعة العرفية العامة ، أو التى تنشأ من موقف درامى خاص ، مثلما یحدث عندما یقف هاملت منفصلاً عن رجال البلاط الذین یحیطون بالملك والملكة ، أو عندما یتطلع رومیو إلى چولییت الواقفة فى شرفتها ، وهو ینبها عشقه كمخلوق ذى طبيعة أسمى .

وفى مجال الأداء الایمائی — ذلك الشكل الفنى الدرامى الذی یعطى الوظيفة الدلالية الأساسية للحركة ، نجد كلا من المدخلین الرمزى والأیقونى ؛ فهناك من الفنانین من یحاول محاكاة الحركة الطبيعية بحيث یضفى علیها أسلوبه . وینتمى معظم عمل مارسیل مارسو M. Marceau إلى هذه النوعية . بینما طور آخرون فى أوربا والشرق الأقصى مفردات ایمائیة رمزية وشديدة التعقید ، یحمل كل منها معنى محدداً ، وكان مسرح فنان الأداء الایمائی العظیم الفرنسى دیبرو Debureau ینتمى إلى

هذه النوعية ، كذلك كان اسلوب إيتين ديكرود Decroux معلم الأداء الایمائی العظیم  
فی هذا القرن ، والكاثا کالی الهندی .

وينطبق هذا أيضاً على الماكياج والأزياء ، فهناك فى بعض الأنواع الشرقية من  
الدراما ، شفرة محكمة تفرض معنى الأقنعة والماكياج والملابس . وفى الدراما الغربية  
تقوم تصفيقات الشعر واللحي والملابس المختلفة — بتوصيل دلالة عرفية ومن ثم  
رمزية ، بشكل فوري ، كما تقوم بتوصيل معلومات واقعية ( أيقونية ) بينما تعمل أيضاً  
وفى نفس الوقت كمؤشرات تشير إلى الشخصية الرئيسية فى مشهد ما ، بملابس أو  
تصفيقة شعر أو ماكياج أكثر فخامة أو أزهى ألواناً .

إن الأزياء التقليدية المرتبطة بوظيفة أو مهنة ما — توضح ما إذا كانت الشخصية  
تنتمى إلى الطبقة العليا أو البروليتاريا ، أو خادمة تستقبل الضيوف ، أو شرطى ، أو  
مجرم ، أو جندي أو طبيب ( أو فى سياقات اجتماعية قديمة : صانع أحذية أو نجار أو  
حداد ) إن المعلومات التى توصلها الملابس هى فى الغالب عنصر جوهري من عناصر  
مرحلة التمهيد Exposition فى الدراما .

لابد للمتفرج فى الدراما من أن يمتلك بعض مواهب « شرلوك هولمز » ذلك  
السيمبويطيقى من الطراز البدائي ، الذى كان بمقدوره أن يكتشف معلومات دقيقة  
وكثيرة جداً من الندوب الموجودة على الوجه والأشياء التافهة على ملابس أى شخص  
يقابله . ان أدق التفاصيل فى مظهر الشخصية ، مثل طراز ملابسها أو لون بشرتها وذرات  
الغبار الموجودة على تلك الملابس ، تتضمن قدراً كبيراً من المعلومات . وبالتالي فإنها  
تلعب دوراً هاماً فى رسم الشخصية على خشبة المسرح ، بل إنها أكثر أهمية على  
الشاشة حيث تستطيع اللقطات المكبرة أن تجذب الانتباه إلى الأشياء الصغيرة ذات  
الدلالة . وفيما يتعلق بالدراما النابعة من ثقافات مختلفة غاية الاختلاف ، مثل الأفلام  
الهندية أو اليابانية ، فإن الجماهير الغربية التى لم تعتد شفراتها ، تعجز غالباً عن فهم  
الشخصيات ، ومع ذلك لابد أن نضع فى الاعتبار دائماً أن عملية حل الشفرة هذه

عملية واعية جزئياً فقط ، فكثير من أفراد الجمهور سينفعلون غالباً على مستوى غريزي مع « الانطباع العام » الذى يولده إجتماع عدة خصائص يمكن إدراكها بلا وعى . من تمزق الملابس إلى الوحل الموجود على الحذاء الذى ترتديه الشخصية (تماماً كما تتفاعل مع الأشخاص الذين نقابلهم فى الحياة اليومية . )

وعلاوة على التفاصيل الكثيرة فى الملابس والماكياج ، تلك التفاصيل التى تجتمع لتخلق الانطباع الكلى اللا وعى إلى حد بعيد . والذى تولده الشخصية ، تسهم الملابس أيضاً إسهاماً فعالاً فى خلق الحالة الشعورية والجو المحيط بالشخص الخيالى ، وذلك بإستخدام القوة الرمزية لنظام الألوان Colour scheme الخاص بمكياج الوجه وتصفيفه الشعر والملابس . ولابد أن نضيف إلى هذه الوظيفة الرمزية للماكياج والملابس — وظيفتهما المؤشّرة ، فالشخصيات الأهم يتم التأكيد وتركيز الانتباه عليها بوساطة ملابس أو ما كياج أكثر إثارة أو أكثر تبايناً .

وكما ذكرنا من قبل ، يمكن للماكياج والملابس ، بالإضافة إلى ذلك ، أن يلعبا دوراً فى تدعيم فعالية نظم العلامات الخاصة بتعبير الوجه والايماء والحركة . ان الشعر المستعار وطراز الملابس وأسلوب ارتداء الأحذية يمكن أن يزيد أو يقلل من إرتفاع ممثل وحجمه ( وحجم الشخصية التى يلعبها ) ويمكن أن تضطره إلى أن يجعل ايماءاته أكبر أو أقل ، وأن تؤثر فى الطريقة التى يتحرك بها . وجميع هذه التفاصيل يحمل دلالة على مستويات أيقونية ورمزية ومؤشّرة .

كانت الملابس والماكياج تترك قديماً للممثل نفسه ، وفى عصور أحداث ، أصبحت على نحو مطرد فى أيدي مصممي العروض الدرامية ، وبالتالي فإن هناك فى هذه الحالة تداخل بين مجالات نظم العلامات المتمحورة حول الممثل وبين تلك النظم التى يختص بها أساساً مصمم المناظر ، وبقيّة المتخصصين فى النواحي البصرية للعرض الدرامى . مثل مصممي الملابس والماكياج والإضاءة .

## الفصل السادس



## علامات الدراما

### المرئيات والتصميم

١ — ان نظام العلامات الأساسى الذى يساهم به مصمم الديكور فى التفاعل المعقد للدوال المنتجة للمعلومات والمعنى فى عرض درامى ، حتى قبل أن يقدم صورة أيقونية أو رمزية ، هو نظام العلامات الخاص بالبنية التحتية « للفضاءات » التى يخلقها ، فهى تحدد اطار حركة الممثلين تحديداً قاطعاً . ولأن المصمم يصنع الأساس لطريقة حركة الممثلين وسرعتهم ، فإنه يؤثر تأثيراً عميقاً فى أدائهم : كيف يدخلون ويخرجون ، ويصعدون السلالم أو يهبطونها ، ويقتربون وابتعدون عن الجمهور فى اتجاهات دالة إلى حد بعيد ( بميل — بالمواجهة . بجانب الوجه ) وبالتالى يعبرون عن حالات شعورية معان متعددة .

ان بروز المخرج الحديث يرتبط ارتباطاً وثيقاً باكتشاف قدرات التكنولوجيا الحديثة ( مثل الآلات الهيدروليكية والاضاءة الكهربائية ) على تشكيل فضاء العرض . لقد صار هذا الشكل هماً أساسياً بالنسبة للتصميم والاخراج منذ دوق ماينجنج حتى جوردن كريج وأدولف أبيا وتيرنس جراى Terence Gray .

وتأكدت وظيفة المنظر هذه راسخلة استغلالاً واضحاً فى « بيوميكانيكا » Biomechanics مايهولد بنوع خاص . إذ تخلى المنظر عن أية وظيفة تمثيلية واقتصر

على تقديم البنية الهندسية التحتية لحركة اممثلين المعبرة . هنا أصبحت ديناميات الحركة واحدة من النظم الرئيسية الدالة فى العرض .

وبينما تتجلى وظيفة المصمم الدينامية الخاصة بخلق الفضاء ، بدرجة أكبر فى المسرح ، فإنها ليست بحال من الأحوال منعدمة الأهمية فى السينما : فالحركة الأسرة التى تقوم بها الجموع فى الأفلام الملحمية العظيمة ، عبر القاعات المتسعة المكسوة بالرخام ، أو خلال بوابات ضيقة فى مدينة ، أو حركة الضحايا المطاردين الذين يهرولون صعوداً أو هبوطاً من السلالم الحلزونية فى أفلام الرعب . هى أمثلة على نفس الظاهرة التى يتم ، مع ذلك ، التعقيم عليها من خلال ديناميات أكثر اثاره تولدها حركة الكاميرا .

فالتشكيل المكانى على خشبة المسرح ينطوى على إحياءات هامة بالنسبة لتوقيت العرض ( وهو عنصر أساسى آخر فى ادراك المعنى الكلى للعرض ) فمثلاً يمكن أن تحدد مواضع الدخول والخروج ووفرتها — الوقت الذى يستغرقه الممثلون فى الحركة من وإلى خشبة المسرح ، ومن ثم فإن التصميم يمكن أن يبطئ الحدث أو يسرع به ، ويؤثر تأثيراً ملموساً على بنيته الايقاعية الأساسية . وهكذا يؤدى مصمم الديكور المسرحى وظيفة المونتير Editor فى السينما جزئياً على الأقل .

٢ — أما وظيفة المنظر أو الديكور التى تبدو وأشد وضوحاً ، فهى وظيفة معلوماتية أيقونية ، إذ « يصور » البيئة التى يتكشف فيها الفعل الدرامى ، ويقدم كثيراً من المعلومات التمهيدية الأساسية اللازمة لاستيعاب المتفرج له ، وذلك بتصوير مكان الفعل وزمانه والوضع الاجتماعى للشخصيات وغيرها من الجوانب الدرامية المتعددة .

وعلى خشبة المسرح ، يمكن لهذا العرض البصرى أن يتخذ شكل المناظر المرسومة أو ثلاثية الأبعاد ، بدرجات متفاوتة من محاكاة الواقع من خداع بصرى إلى تجريد كلى بدرجة أو بأخرى . أما فى السينما فقد يكون الديكور منظراً فى استوديو أو

اسقاطاً خلفياً Back Projection أو خلفيات « واقعية » ، أى مواقع تصوير خارجية ، وهذه مهما كانت واقعية فهى علامات بنفس المعنى الذى يكون فيه الانسان الحى ، الممثل ، علامة على الشخصية الخيالية . حتى الصورة الفعلية المصورة سينمائياً لشارع « حقيقى » فى لندن أو نيويورك ، تصبح علامة لشارع فى لندن أو نيويورك الخياليتين .

ومع ذلك فقد يلعب شارع حقيقى فى ميونيخ أو هلسنكى — دور شارع فى موسكو أو ليننجراد مثلاً ، أو قد تشير مجموعة من الكشبان الرملية فى « كنت » إلى الصحراء الغربية فى الحرب العالمية الثانية . وعلى أية حال ، سواء أكانت الخلفيات « واقعية » أم مبنية فى استوديو فإن ذلك لا يغير من طبيعتها كعناصر « للتصميم » . فعندما يقوم المصمم باختيار « مواقع تصوير » داخلية أو خارجية ، فإن يقوم بخلقها كعناصر دالة تحقق تماماً فى التحليل الأخير ، نفس الوظيفة التى يبتكرها من خياله الخاص .

وتتطلب الطبيعة الفوتوغرافية للدراما المصورة ، درجة أعلى من الواقعية مقارنة بخشبة المسرح ، لأن المناظر المسرحية يمكن أن تعتمد على قدر من التجريد ، بل قد يكون تصميمات تجريدية تماماً ( مثل أعمال مايرهولد « البيوميكانيكية » ) وهذه المناظر التجريدية تفتقر تماماً إلى العنصر الأيقونى كما هو واضح .

ومع ذلك ، فالمناظر شبه التجريدية هى أيقونات ، رغم أنها قد توحى فقط بملامح منتقاة من الواقع الذى تشير إليه ، مثل الاطار بالنسبة للباب ، والخطوط الخارجية بالنسبة للبيت ، .. إلخ لأن من طبيعة العلامات الأيقونية أنها لا يتعين أن تكون تمثيلاً مطلقاً تماماً . فمن الممكن بالفعل أن تصبح تجريدات شكلانية ( مثل الأشكال التخطيطية للرجل والمرأة على أبواب دورات المياه ، والسكين والشوكة المتقاطعين على جداول مواعيد الطائرات ) إلى الدرجة التى تندمج عندها تدريجياً فى شكل حروف هيروغليفية أو صور مجردة ، وتتحول فى النهاية إلى رموز عرفية تماماً .



وفى المسرح — للمفارقة — يمكن للأشخاص الحقيقيين الأحياء — الممثلين — أن يتفاعلوا تفاعلاً مقنعاً مع صورة بيئية منمطة أو تجريدية إلى حد بعيد . إذ يمكنهم أن يفتحوا أبواباً صورية أو حتى غير موجودة ، وأن يتحركوا بحرية بين الكثير من هذه الأشياء الصورية المفترضة ، ضمن فضاء مسرحى شديد الضيق . وبالتالي فإن الإيماء قد يصبح عنصراً من عناصر التصميم البصرى ، فمن الممكن لممثل ينظر خارج نافذة متخيلة ، أو يطأطئ رأسه بينما يسير فى مدخل منخفض متخيل — أن يخلق بالفعل هذه الصور فى مخيلة المتفرج . حتى تلوين الممثل لصوته يمكن أن يخلق الفضاء ، فعندما ينادى الممثل على شخصية أخرى خارج المسرح ، بأن يرفع صوته كما لو كان يحاول أن يوصله عبر مسافة طويلة — يمكن أن يوحى بالحجم الهائل للغابة أو الصحراء حتى على خشبة مسرح صغيرة الحجم . هنا يدخل إلى المسرحية مبدأ سيادة الممثل والفعل . إن الفعل يمكن أن يخلق صوراً وأن يرسم أبعاداً للفضاء .

وإذا إكتفينا بمثل واحد معروف تماماً ، سنجد أنه فى الدراما الاغريقية ودراما العصور الوسطى والاليزابيثية كان من الممكن الايحاء بالعنصر الأيقونى فى المنظر المسرحى إلى حد بعيد عن طريق الكلمات والايماءات بدلاً من العناصر التمثيلية

. representational

وفى البرولوج الشهير لمسرحية ( هنرى الخامس ) يحث شكسبير ( وكان خبيراً بسيميوطيقا المسرح يعيها وعياً عملياً واضحاً ) جمهوره على استخدام الخيال بحيث يتمكن الممثلون من :

« أن يثيروا طاقات خيالكم » . ويقول للمتفرجين « أكملوا نقائصنا بأفكاركم .. وتخيّلوا ، عندما نتكلم عن الخيول ، أنكم ترونها وهى تدوس بحوافرها الأبية على الأرض الخائعة ، إذ أن أفكاركم هى التى يجب الآن أن تزين ملوكنا وأن تحملهم هنا وهناك ، وهم يقفزون عبر الأزمنة ، مختزلين دورات السنين العديدة فى ساعة من الزمن . » وفى فيلمه المأخوذ عن المسرحية ، عرض لورانس أوليفيه صورة شديدة الواقعية لمسرح إليزابيثى ألقى فيه هذه السطور من البرولوج ، وعرضت بداية الحدث

كما كان يراها رواد المسرح فى العصر الإليزابيثى . ولكى يوحى للمتفرجين تدريجياً بإعمال الخيال ، حرك الحدث أمام خلفيات مسطحة مرسومة ، ثم إنتقل إلى « واقع » فوتوغرافى كامل للرواية التاريخية كما قد تترأى فى مخيلة المتفرجين ، فقط لكى يعود فى النهاية إلى « الواقعية » الخارجية للمسرح الإليزابيثى التى بدأ بها .

أيضاً يدخل فى تصميم المناظر والملابس بالاضافة إلى وظيفته الأيقونية ، عنصر رمزى قوى ، فالحالة الشعورية والمعنى الكلى لعرض درامى ما ، يمكن أن يحددها — على سبيل المثال — نظام ألوان Colour Scheme أساسى ، أو تبنى أسلوب فنى معين ، مثل القوطى أو الباروك أو المستقبلى ، لكل من المنظر والملابس .

٣ — ان الملحقات ( الاكسسوار ) مثل الأثاث والأدوات والآلات وسائر الأشياء الأخرى التى تستخدمها الشخصيات التى يمكن تحريكها فى الفضاء الدرامى — هى فى الأساس جزء من التصميم النهائى . والأشياء الحقيقية مثل الموائد والمقاعد والسيوف المستخدمة فى هذا السياق ، لها نفس البعد المزدوج الذى يتسم به الأشخاص الأحياء الذين يقومون بتجسيد الشخصيات : فالمقعد المستخدم فى عرض لهاملت هو علامة لمقعد خيالى فى قلعة السينور Elsinore فى ماضى أسطورى ، وبالتالي فإنه يؤدى « دوراً تمثيلياً » ، وفى نفس الوقت يمكن أن يشير الاعجاب فى حد ذاته ، كشئ رائع التصميم ، بل ربما كمقعد حقيقى من هذا العصر قد يرغب أحد المتفرجين فى إقتنائه . ان الأشياء التى يتناولها الممثلون مثلها مثل الأثاث الذى يستخدمون ، يمكن أيضاً أن يكون لها معنى رمزى هام : فالتاج يمكن أن يدل على فكرة الملكية ، كما يحدث بشكل مؤثر جداً فى مسرحية شكسبير ( ريتشارد الثانى ) ويمكن أن يرمز خطاب إلى سقوط البطل أو دماره . وفى الميلودراما فإن قدراً كبيراً من الفعل الذى يدور حول مثل هذه الأشياء — فعل مشحون بالمعنى الرمضى .

وعلى النقيض من ذلك ، فإن الواقعية الأيقونية الكاملة هنا ، ليست ضرورية إطلاقاً ، فالأشياء أيضاً تخدم مبدأ سيادة الحدث فى الدراما ، فقد يوحى أداء الممثلين

بوجود الاكسسوار ، وذلك على خشبة المسرح على الأقل ، إذ أن ذلك يندر حدوثه فى الدراما المصورة . فقد تشرب الشخصيات خمرأ وهمياً ، وتناول أدوات غير موجودة ، ومع ذلك فهى ترضى خيال الجمهور .

٤ — يلعب إستخدام الضوء دورأ متزايدأ أبدأ بين النظم الدرامية البصرية ، فهو يؤدى وظيفة أيقونية واضحة ، مثل تصوير الليل والنهار ، والجو المشمس والضيائى .. إلخ . كما يعرض جوانب رمزية واضحة بنفس القدر . ولقد تحدث واحد من أوائل المخرجين العظام الذين أدركوا الأهمية القصوى لإمكانات الاضاءة الكهربائية فى المسرح ، وهو ماكس راينهاردت Max Reinhardt ، عن إمكانية « رسم » خشبة المسرح بالضوء الملون والمتباين الشدة .

لكن الوظيفة الأهم التى يلعبها الضوء فى العرض الدرامى ، هى وظيفة مؤشرية : فالإضاءة هى التى توجه انتباهنا إلى النقاط البؤرية للحدث ، وهى — حرفياً تقريباً — أصبع « سبابة » يشير إلى المنطقة الأكثر أهمية . ان بقعة ضوئية يمكن أن تجذب الانتباه إلى الشخصية الرئيسية وتبع حركاتها . كما يمكن أن يسلط الضوء على شئ هام . ويصدق هذا بنفس القدر على كل من خشبة المسرح والسينما . والواقع أن مدير الاضاءة فى السينما يكون واحداً من المبدعين الأساسيين . وعلى خشبة المسرح ، أدى ظهور أجهزة الإضاءة المتقدمة ، المبرمجة اليكترونياً هذه الأيام ، إلى الحصول على فروق دقيقة من الضوء متزايدة فى التعقيد ، فى لقطات ضوئية بارعة ومركبة . كما أدى إلى ظهور مصمم الاضاءة كواحد من الفنانين المبدعين الأساسيين فى العرض .

إن أسلوب الاضاءة وتفصيلاتها قد تحدد — فى كل من المسرح والوسائط السينمائية — « الملمس » Texture الكلى للعرض . فقد تضع الحدث كله فى توزيع بين الضوء والقتامة ، أو تغمره فى وضوح مبهر لا يتغير ( حتى فى المشاهد التى تحدث فى الليل ، عندما يكون ضرورياً أن تصور تلك الحقيقة بوساطة ملحقات مثل

المصابيح أو الشموع كما فى أسلوب بريشت ) . علاوة على سائر التتويجات التى لا تحصى التى تقع بين هذيه الحدين القصيين .

ان الاطار المعمارى لعرض ما ، والممثلين وأفعالهم ، والمناظر والملابس والاضاءة — هى جميعاً نظم علامات مرئية من أساسيات الدراما كلها . فكلما ثباتون Theatron أو مسرح Theatre تعنى مكاناً للرؤية . وفى الانجليزية نتحدث عن الذهاب إلى « عرض » Show . وفى الألمانية ، المسرحية هى schau-spiel أى لعبة للفرجة أو فى الفرنسية نقول Un spectacle ( بمعنى فرجة ) ولأى شئ نذهب إلى السينما ؟ « الصور » Pictures ويقع التشديد فى مصطلح التليفزيون على كلمة vision ( الرؤية ) وكما قال جوته على لسان المنتج المسرحى المختصرم فى مسرحية ( فاوست ) :

« انهم يأتون لكى يشاهدوا ، ويحبون أكثر أن يروا . واذا كان هناك الكثير مما ينسج أمام أعينهم ، بحيث يتسنى للجمهور أن يفرغ أفواهه فى إعجاب ، ستكون قد حققت على الفور نجاحاً عظيماً وتصبح رجلاً محبوباً للغاية . » <sup>(١)</sup>

وهذا هو السبب فى أننى أوليت قدراً من الاهتمام للجوانب المرئية للدراما قبل الكلمات التى ينطقها الممثلون ، والتى تعد فى معظم المناقشات الأكاديمية — المكون الأساسى للدراما .



## الفصل السابع



## علامات الدراما

### الكلمات

١ — لأن العنصر الوحيد من الحدث الدرامى الذى يترك أثراً دائماً للأجيال القادمة هو فى العادة السجل المكتوب ( ولأن معظم الدراما بدون كلمات ، أو بدون نص مكتوب ، لم تخلف الأغلبية الساحقة من سائر العروض الدرامية التى أقيمت أبداً — أى أثر على الاطلاق من ورائها ، لهذا السبب كان النص من وجهة نظر النقاد والدارسين ، يعد العنصر الأساسى للدراما . لقد أصبح فى الواقع مرادفاً للدراما ككل فى الغالب ، وشيئاً مشابهاً « للفكرة الأفلاطونية » عن المسرحية ، فى حين أن العرض فى أفضل أحواله ، ماهو إلا تجسيد ناقص لذلك الوجود الميتافيزيقى . والقول بأن هذه النظرة يصعب الدفاع عنها دفاعاً شاملاً ، يؤكد بعض الجوانب المحددة للدراما مثل الأداء الايمائى Mime أو العرض الصامت أو الباليه — التى تفتقر إلى أى عنصر لفظى ، أو الكوميديا ديلارتى حيث يكون الخط الأساسى للحدث محدد مسبقاً ، ويكون العنصر اللفظى غير ثابت على وجه التحديد ، أو فى السينما الصامتة ، حيث يتضاءل العنصر اللفظى فعلاً إلى تعليقات توضيحية وحيث يتمثل تميز العمل فى التناسب العكسى مع عدد هذه التعليقات الضرورية لجعله مفهوماً .

وبالنسبة للدراما المسرحية ، يحظى إصرار الباحثين المدرسين على أولوية



النص ، بشرعية جزئية على الأقل . فإلى الحد الذى يمكن عنده قراءة نص المسرحية ، فإنه يعد أدب ويمكن تحليله وتفسيره كما لو كان شعراً أو نثراً أو شكلاً من أشكال الرواية . ومع ذلك ففى النصوص المكتوبة أصلاً للعرض ، يبقى جزء من العنصر اللفظى غامضاً مالم يحدث اعادة بناء تخيلية للأداء الذى كان النص يقصد إثارته .

وفى الحقيقة فإن ثبات النص ( فى تلك العروض التى كان من حسن حظها أن تبقى مخطوطة أو مطبوعة ) فى مقابل تلاشى الدوال الأخرى — يعطى تلك المسرحيات التى استطاعت البقاء مطبوعة ميزة ثمينة جداً بالمقارنة بالدراما التلفزيونية والسينمائية ، إذ أنه يتيح لهذه النصوص أن يعاد تجسيدها فى عدد كبير من العروض المختلفة فى بيئات وعصور مختلفة ، وبالتالي يجعلها مرنة بما فيه الكفاية لكى تعدل بسهولة نسبية تبعاً للظروف التاريخية والثقافة والتكنولوجية المتلاحقة ، كما تحتفظ بقدرتها على البقاء لقرون طويلة .

ان نصوص المسرحيات كما نعرفها اليوم تتضمن بطبيعة الحال بعض المؤشرات من النظم الدلالية الأخرى مثل « الارشادات المسرحية » . ويميز رومان إنجاردن Roman Ingarden بين النص الرئيسى للمسرحية Haupttext والنص الفرعى لها Nebentext .<sup>(١)</sup> ويتألف النص الفرعى من الارشادات المسرحية ، بينما يحوى النص الرئيسى تلك الكلمات التى ينطقها الممثلون فعلاً على خشبة المسرح . وبالتالى فإن النص الرئيسى هو الجزء الوحيد من النص الذى يتاح للمتفرجين كمنتج للمعنى ، بينما يتجلى النص الفرعى على هيئة نظم أخرى غير لفظية Non verbal . لكن النص الفرعى يغيب فى أغلب الأحوال ( كما فى النصوص الاغريقية التى وصلتنا ) أو يكون ضئيلاً وغامضاً إلى حد بعيد ( كما فى الارشادات المسرحية للدراما الاليزابيثية ) ولذلك يحدث فى العروض الحديثة لهذه المسرحيات أن يقوم المخرج والمصمم والممثلون بخلق نصهم الفرعى الخاص جداً . وفى الأشكال الدرامية التى يمكن إعادة انتاجها ميكانيكياً ( السينما والتلفزيون ) يلتحم النص الرئيسى بالنص

الفرعى إلتحاماً قوياً بحيث لا يمكن الفصل بينهما . ويحتل النص الفرعى فى النسخ المطبوعة من السيناريوهات — مساحة أكبر كثيراً من النص مقارنة بالمسرحيات ، مما يكون سبباً فى الصعوبة الكبيرة التى نلقاها فى الاستمتاع بقراءة النسخ المطبوعة من الدراما السينمائية أو التليفزيونية . إن العناصر البصرية تسود تلك الأشكال الدرامية مما ينجم عنه أن الأوصاف اللفظية تفتقر إلى القوة الموحية التى تمتلكها الفقرات الوصفية فى الأدب الروائى . وتجانس النص والعرض هو السبب فى أن « إعادة صنع » نفس السيناريو فى السينما . ينتج عنها أعمال مختلفة تماماً ومعانٍ مختلفة إختلافاً شاسعاً ، مما يبرهن على أن الكلمات التى تقال فعلاً وتظهر على الصفحات المطبوعة والتى تتناقلها الأيدى منذ عصور مضت ، ليست كل الدراما بحال من الأحوال ، بل يبرهن على أن النصوص المسرحية التى يسودها اللفظ بصورة أكبر ، لا تمثل على الإطلاق « الفكرة الأفلاطونية » عن العرض Spectacle ، لكنها تمثل فقط إحدى المكونات الهامة التى قد تكون أو لا تكون — المجدد النهائى لمعناه بالنسبة لجمهور عرض معين .

٢ — وعلى الرغم من هذه التحفظات ، فإن نص العمل الدرامى يتضمن فعلاً كمية هائلة من العناصر الهامة المنتجة للمعنى . فهناك المعنى المعجمى الأساسى للكلمات نفسها ، ومعناها الدلالي Syntactic ومعناها المرجعى فى ظروف العالم « الواقعى » ( مثلاً فى دراما سياسية تهدف إلى التعليق على وضع اجتماعى ما ) باختصار مجموعة الوسائل التى يصل بها معنى الكلام فى الحياة اليومية . وتعمل كلمات الحوار الدرامى وفق كل ما نعرف عن إستخدام اللغة كوسيط للإتصال الإنسانى . إنها « أفعال الكلام » speech acts التى وصفها وحللها ج.ل. أوستين Austin<sup>(٢)</sup> وج. ر. سيرل Searl<sup>(٣)</sup> باعتبارها ناقلات تقوم بارسال الحقائق والمعلومات العاطفية . وعلاوة على ذلك ، هناك فى الدراما العناصر المنتجة للمعنى الخاصة بأسلوب النص : سواء كان نثراً أو نظماً ، أو مزيجاً بين النثر والنظم ، وسواء كان أسلوب النص يهدف إلى تحقيق نوع رفيع منمط من التعبير اللغوى . كما أن الكلمات تخدم

أيضاً فى تمييز الشخصيات بإعطاء كل منها نموذج الكلام الشخصى ومفرداته ولهجته المحلية أو مفرداته المهنية .. إلخ . وينتج النص اللفظى المعنى أيضاً من خلال البنية الكلية للحوار ، فهو يجسد التكنيك « السردى » الذى يبنى به الحدث عبر سلسلة من المشاهد ، مثل ديناميكية التباين بين الأجزاء الطويلة والقصيرة ، العنيفة والهادئة ، والتكرار والسجع ، والایقاعات الملازمة للحوار ، والوقفات والسكنات التى يوحى بها — حتى لو لم يشار إليها فى الارشادات المسرحية ( النص الفرعى ) فإنها فى النصوص المكتوبة جيداً تفرض نفسها بقوة أسرة غالبة من خلال بنية الكلمات وإيقاعات الجمل و« التوقيت » timing البارع للحوار نفسه .

علاوة على ذلك فإن الكلام عموماً فى الدراما ، ينتج المعنى على عدة مستويات ، فبينما تقوم جملة معينة بتوصيل معنى معين من شخصية إلى أخرى ، فإنها بالإضافة إلى ذلك تنقل للجمهور معنى آخر ربما يكون أكثر أهمية على المستوى الدرامى . فقد تقول الشخصية ا ( ياجو مثلاً ) للشخصية ب ( عطيل مثلاً ) أنها تحترمها ، لكن الجمهور وقد سمع حديثها السابق ، يعلم أنها تكذب وبأن سلسلة من الأحداث مشثومة قد بدأت . فالكلمات التى تتبادلها الشخصيات تحمل للجمهور دائماً شحنة قوية من المعانى . ففى عيد الميلاد إلى منزل « نورا هيلمير » ويطلب ٥٠ أور نظير خدماته ) ، أما نورا فتعطيه كراون كاملاً ، وتخبره بأن « يحتفظ بالباقى » . (٤) ان كلماتها أيضاً تكشف للجمهور عن سخائها الشديد ، علاوة على عدد من الأشياء والأخرى مثل مركزها الاجتماعى ، والحاجة إلى تأكيد نفسها .. إلخ ، مما سوف يتضح فيما بعد عن طريق الحدث . ومن ثم فإن كل كلمة من كلمات الحوار الدرامى تحمل ( على الأقل ) شحنة مزدوجة : المعنى الواقعى للكلمات من ناحية ، والمعلومات التى تقدمها عن شخصية المتحدث من ناحية أخرى . إن حل شفرة هذا الخيط الثانوى من المعنى — علاوة على ذلك — هو عملية مستمرة ، فمع كل سطر جديد من سطور الحوار ، توضع لمسة إضافية الى صورة الشخصية التى يتم بناؤها ، بكل ما فيها من جدل بين التناقضات والتقلبات الداخلية .

فى مسرحية إبسن ، تقول نورا بالفعل : « إحتفظ بالباقى » لكن هذه العبارة ليست أساسية فى العرض ، إذ يمكن لنورا أن تكشف عن نيتها بمجرد ايماء بسيطة ، أو برد الباقي إلى الخادم ، أو بمجرد إبتسامة . ويؤكد هذا على الفروق الأساسية بين النص الأدبى والنص الدرامى . فالنص الدرامى ناقص دائماً . وكما يشير إنجاردن<sup>(٥)</sup> فإن الدراما تمثل عالمها بوساطة : أ ( أحداث يتم تصويرها كاملة بوسائل مرئية وغيرها . ب ) عناصر يتم تصويرها لفظياً وبصرياً . ج ( أحداث تصور بالكلمات فقط ، مثل حكاية الاحداث التى وقعت خارج النطاق المكانى أو الزمانى للحدث .

ما يجب التأكيد عليه هنا ، هو أن الفئة الأولى من المؤشرات : Indicator ( وهى المؤشرات غير اللفظية ) لها الأولوية على النص . فالدراما أساساً حدث محاكى . وإذا كان ثمة تناقض بين الكلمات والفعل ، تكون السيادة للفعل . ومن الأمثلة الجيدة على ذلك — نهاية مسرحية ( فى انتظار جودو ) حيث يتناقض الطلب اللفظى ( هيا نذهب ! ) مع الفعل المشار إليه فى النص الفرعى ( لا يتحركان ) وهنا يتكشف عرضاً القصور الأدبى للمفردات النقدية ، فحقيقة الأمر أن النص الفرعى هو دائماً أكثر أهمية من النص الرئيسى . وسواء كان القاتل ينطق بكلمات الحب وهو يغرس خنجره فى جسد الضحية ، أو كان الرجل المحتضر يؤكد لاصدقائه أنه بصحة جيدة ، فإن الفعل يهيمن دائماً على الكلمات ، ويضع الكلمات فعلاً فى سياق مناقض ، كاشفاً عن ضعفها فى مواجهة الأحداث التى تقف وراءها .

ولأن الدراما فعل ، فلا بد أن يعمل العنصر اللفظى أيضاً وفى المقام الأول باعتبارها فعلاً . فالكلمات المنطوقة قلما تكتسب معناها مما يعبر عنه محتواها القاموسى أو الدلالى ( السينتاطيقى ) بالمقارنة بما تفعله هذه الكلمات بالشخصيات الموجه إليها الكلام ، أو ما تفعله بالشخصيات التى تقوم بالقائها فى المونولوجات ( ولنفكر فى كلمات هاملت : « يالى من عبد حقير تافه » وهى مناجاة يوضح فيها رأيه الخاص ويضع خطة جديدة للحدث ) ان المناجيات Soliloquies والأحاديث المنفردة ، يمكن أن تقسم إلى نوعين : فإما أن تجادل الشخصية نفسها ، بينما يسمع

الجمهور فحسب أفكارها العميقة ، أو توجه الشخصية حديثها بالفعل إلى الجمهور مباشرة . وفى الحالة الأولى تمثل الشخصية أمام نفسها ( تغير رأيها ) وفى الثانية تمثل الشخصية أمام الجمهور .

وعندما يحدث تعارض بين الكلمات المنطوقة وفعل الشخصيات ، فإنها تكون جزءاً من الفعل أيضاً كاشفة عن تعقده ودوافعه المختلطة . وحيثما يكون الفعل الصامت البسيط كافياً لتصوير ما يحدث ، تكون الكلمات زائدة على الحاجة . ان الاقتصاد فى الكلام هو فى حقيقة الأمر — شئ أشبه بسلاح درامى ذى حدين .

إن واحداً من أعظم معلمى التمثيل فى عصرنا وهو چاك لوكوك Jacques Lecoq ، يبدأ مع تلاميذه « بمواقف » يكون عليهم فيها أن يرتجلوا استجابات لبعضهم البعض فى أدوار اجتماعية مختلفة ( كضيوف فى حفل لم يتم تعارفهم بعد مثلاً ) إذ يكون عليهم أن يتفاعلوا تفاعلاً صامتاً لأطول فترة ممكنة ، ولا يسمح لهم بالكلام إلا حين تصبح الكلمات أساسية بشكل مطلق وهذا يجسد واحداً من المبادئ الأساسية « للإقتصاد » فى الدراما ؛ فأى شئ يمكن التعبير عنه بلا كلمات ، يجب أن يتم بدونها . وهذا هو السبب الحقيقى فى أن الحاجة إلى الحوار أقل فى السينما ، إذ يمكن للكاميرا أن تنقل قدراً كبيراً من المعلومات ( بفعلها « المؤشرى » ) يفوق كثيراً كل ما هو ممكن على خشبة المسرح .

٣ — لا يمكن على الإطلاق تحليل التعبيرات اللفظية التى تصدر عن الشخصيات بمعزل عن السياق الدرامى الذى تقال فى إطاره والفعل الذى تمثله . ولأن الفعل يصدر على أية حال ، عن الشخصية دائماً ؛ فإن معنى التعبير اللفظى لا بد أن يفهم أيضاً فى ضوء الشخصية التى يصدر عنها . ولا يمكن مطلقاً لأى كاتب درامى أن يقرر شيئاً على لسانه هو ، أو ينطق برأيه ضمن الحوار ( أو المونولوجات أو الأحاديث الجانبية asides التى تلقىها الشخصيات ) وعندما يرغب كاتب المسرح من شكسبير إلى بريشت فى أن يضيفوا تعليقهم الخاص على الحدث ، فإن عليهم أن يلجأوا إلى

المقدمة Prologue أو خاتمة المسرحية Epiloge ، أو الأغاني التي يؤديها الممثلون الذين يخرجون بشكل ملحوظ عن شخصياتهم — بل ان تلك الفقرات « السردية » التي تلقيها الشخصيات مثل الراوى فى ( دائرة الطباشير القوقازية ) لا يمكن أن تؤخذ كلية على أنها رأى المؤلف ، بل يجب أن نضع فى الاعتبار دائماً ذاتية الشخصية ( وهى فى هذه الحالة شاعر شعبى قوقازى ) وفى السينما أيضاً لابد أن يكون تعليق المؤلف الحقيقى مقصوراً على « الصوت الإضافى » Voice-over الخارج عن الحدث ، أو اللوحات التوضيحية كما تستخدمها السينما الصامتة ، وكما يستخدمها المخرجون الذين يتحيزون إلى بريشت مثل « جودارد » Godard .

ومن ثم لا يمكن أن تؤخذ أية كلمات تنطقها الشخصية فى الدراما بمعناها الظاهر . فهى دائماً نتاج الشخصية ودوافعها والموقف الذى تجد نفسها فيه . ان الجمهور يتعين عليه باستمرار أن يفحص هذه الدوافع ويخضعها لتحليل مستمر فى ضوء المواقف المتطورة . ان أى اثبات يُصنع ، يمكن أن تؤكد الحوادث التالية أو تدحضه . ويعتمد الكثير هنا أيضاً على الجدل ، الذى يكون غالباً موضوع نقاش بين ما تعرفه الشخصية وما تجهله وبين ما يعرفه الجمهور مما تجهله الشخصيات . وفى مثال دورنيمات Durenmat (٦) الشهير ، إذا كانت هناك شخصيتان تتناولان القهوة ، فإن الأمر يصبح درامياً ان كان الجمهور يعلم أن أحد الفئجانيين أو حتى كليهما ، مسموم وما اذا كانت احدى الشخصيتين أو كلاهما يجهل ذلك . ان الكلمات التى تتبادلها هاتان الشخصيتان فى موقف كهذا قد تكون فى غاية التفاهة ، إلا أن الموقف هو الذى يشحنها بحد أقصى من المعنى . لقد كان هذا النوع من المفارقة الدرامية Dramatic Irony — واحداً من أقدم الوسائل الدرامية ، بدءاً من إصرار أوديب على معرفة الحقيقة الكاملة ، إلى التوترات الناشئة عن معرفة الجمهور بأن سيف لايرتس مسموم و أو تعليق فالنشتاين Wallenstein الذى يبدو تافهاً عن أنه كان ينوى أن ينام نوماً عميقاً تلك الليلة ، فى حين يعلم الجمهور مسبقاً أن إغتياله وشيك .

٤ — لقد أصبحت مقولة النص الفرعى Subtext مألوفة للغاية منذ أكد تشيخوف على النسيج المعقد للمعنى الذى يشكله النص الدرامى . وليس الكاتب المسرحى وحده هو من لا يتمكن أبداً من التعبير عن رأيه أو رسالته فى الدراما ، إذ أن ما يقوله لن يكون إلا رأياً لإحدى الشخصيات . ان الشخصيات نفسها ، خاصة فى المسرح بعد تشيخوف ، نادراً جداً ما تقول ما تعنيه فعلاً ، وذلك ببساطة لأن الناس فى الحياة الواقعية يتجنبون دائماً المباشرة الصريحة . ويندر حل المشكلات الاجتماعية بالكلام عنها . وكما قال الشاعر هوفمانستال Hofmannsthal فى مناقشة لأحد نصوصه الأوبرالية مع الموسيقار ريتشارد شتراوس : « ألم يصدرك أبداً أنه فى الحياة الواقعية لا يتقرر شئ أبداً بالحديث عنه ؟ ان المرء لا يكون متفرداً أبداً هكذا فى اقتناعه الكامل باستحالة تسوية موقف ما ، كما يكون بعد محاولة الوصول إلى ذلك الحل بالكلام . » (٧)

ان عواطف الشخصيات وأفكارها العميقة التى لا تنطق بها ( النص الفرعى ) تتكشف للمتفرج اليقظ المدرك الذى تمرس على نحو غريزى غالباً بحل شفره هذا التفاعل الدقيق بين العلامات ، وذلك من خلال التفاعل الجدلى بين الموقف — كما تطور عبر سلسلة من المواقف السابقة — من ناحية ، وبين الكلمات المنطوقة من ناحية أخرى .

ومن ثم فإن « الكلمات » التى تنطق فى الدراما تكتسب معناها فى التحليل الأخير ( بغض النظر عن معانيها المعجمية الخالصة والدلالية والمرجعية referential والعروضية metric ، وغيرها من المعانى الأخرى المفتوحة أمام التفسير الأدبى الخالص ) من التفكير فى « من » يفعل « ماذا » « لمن » بواسطة هذه الكلمات وتحت أية ظروف . أو بايجاز أكبر ، فإن معنى الكلمات فى الدراما ينبثق فى النهاية من الموقف الذى تنبع منه .

وهذا هو أيضاً مصدر ذلك « الشعر المسرحى » والتليفزيونى والسينمائى الذى يضيف على الحديث اليومى العابر، تلك القوة الشعورية العاتية : ( لير : « أرجوك أن تفك هذا الزر » وميشيل مورجان : « كم هى صعبة هذه الحياة » فى مسرحية مارسيل كارن ( شارع الضباب ) Quai des Brumes . ) ان الاقتصاد اللفظى فى التعبير ، فى سياق تحدده نظم علامات غير لفظية بالاضافة إلى « موقف » التعبير فى تتابع الأحداث ، هو بالتحديد ما يعطى هذه الكلمات تأثيرها الهائل .

وبالتالى يمكن اعتبار الدراما بمثابة سلسلة أو كم متصل من « المواقف » . وهذا يبلور farkاً جوهرياً آخر بين النص الدرامى والنص الأدبى ، ففى العرض يوجد النص الدرامى وهو يتكشف فى الزمان والمكان على السواء . فى حين يظل النص المقروء خارج إطار زمنى صارم . فبينما يمكن مقاطعة قراءة نص أدبى أو وضعه جانباً ، يتسم النص الدرامى المعروض بميزة أساسية هى تطوره الصارم من موقف إلى موقف ، فى إتجاه لا يمكن عكسه ، فى كل عناصره البنيوية الأساسية ( المشاهد ، الأفعال ، التتابعات Sequences ) ومن ثم يصبح العرض الدرامى « بنية — فى — الزمن » « Structure-in-time » واضحة ومحددة ، بما لها من سمات خاصة هامة مثل السرعة Pace والايقاع والتنوع فى طبقة الصوت وشدته ، والنماذج الشكلية التى تخلقها هذه التنويعات .

إن هذا البعد الزمنى هو ما تشترك فيه الدراما مع شقيقتها من فنون الأداء : الموسيقى .





## الفصل الثامن



## علامات الدراما

### الموسيقى والصوت

تحدث نيتشه عن « ميلاد التراجيديا من روح الموسيقى » وسواء كان المرء على إستعداد للاتفاق معه تماماً فى رؤيته الشعرية أم لا ، فإنها حقيقة لا شك فيها أن أصول الدراما ترجع إلى ماض مبهم لم تكن فيه الطقوس والرقص وغناء التراتيل أو ترنيم القصائد الملحمية — قد تمايزت بعد .

ومن هنا من المدهش أن الموسيقى قد لعبت دائماً دوراً هاماً كنظام دلالى فى العرض الدرامى . ففى التراجيديا الاغريقية والكوميديا القديمة هناك القليل من الشك فى أن القصائد الغنائية الكورالية كانت تغنى مصحوبة بالرقص .

وتلك الأنواع الدرامية التى تستغنى تماماً عن الموسيقى ، تشكل قدراً ضئيلاً نسبياً مقارنة بالكم الأكبر من الدراما المؤداة عبر تاريخها . فهناك أنواع درامية أكثر بكثير استخدمت ولازالت تستخدم الأغانى والرقصات والموسيقى المعبرة عن الحالة النفسية — فى ثنايا العرض . وعلينا أن نذكر فقط الموسيقى التصويرية التى تتخلل الدراما السينمائية والتليفزيونية .

أما الأوبرا وهى شكل درامى لا شبهة فيه ، فإنها تدين بأصلها إلى إفتراض علماء عصر النهضة أن حوار التراجيديا الاغريقية كان يغنى بدلاً من أن ينطق . وبينما

يغلب على نص الأوبرا اليوم أن يكون مجرد نص أولى Pre-text للموسيقى ( ويكون فى الغالب غامضاً إلى حد بعيد ) فإن المدونة الموسيقية تبدو وكأنها منبثقة عن محاولة لتثبيت ذلك النظام الدلالى ذى الأهمية المطلقة ، الخاص بالتمثيل والنطق الصوتى والقاء النص . كما تشكل الموسيقى المصاحبة للغناء أيضاً « نصاً فرعياً » قوياً من خلال تصوير الحالة الشعورية وأفكار الشخصيات ومشاعرها الكامنة .

وفكرة فاجنر عن الدراما « كعمل فنى شامل » Gesamtkunstwerk تنصهر فيه تماماً كل الفنون ، أى النظم الدلالية للدراما ، اللفظية والموسيقية والبصرية ، هى التعبير النهائى عن هذه النظرة المتطرفة للوظيفة الدرامية للموسيقى . ومع ذلك فقد ثبت أن مبدأ فاجنر بسبب تطرفه الشديد ، مبدأ محدود وضيق للغاية ، فالكثير من الوظائف الاجتماعية والفنية للدراما توجد خارج المدى الذى يمكن أن تتيحه أية دراما موسيقية من هذا النوع . ولقد اعترف فاجنر نفسه بهذا عندما اعتبر ذلك الطراز من الدراما الموسيقية حدثاً مهرجانياً استثنائياً ، وليس واحداً من الحاجات الثقافية المستمرة واليومية لمجتمع ما .

وتلعب الموسيقى ، وعلى مستوى أدنى كثيراً ، مجموعة من الأدوار الحيوية فى النظم الدلالية للعرض الدرامى : ففى إمكانها أن تقدم عنصراً بنائياً هاماً باستخدام الأغاني لكسر تدفق الحدث وتأكيد لحظات المشاعر العميقة ، كما فى مسرحيات شكسبير ، وأن تعطى الهيكل الايقاعى للحركة الخالصة فى المشاهد التى تتضمن رقصاً ( مع وجود الباليه كحالة متطرفة ، والفقرات الراقصة فى الأوبرت أو الكوميديا الموسيقية أو الأفلام الموسيقية — عند نهاية الطيف ) وفى السينما والتلفزيون على وجه الخصوص يمكن للموسيقى أن تشكل خلفية مستمرة تقريباً لا يدركها الجمهور غالباً بعقله الواعى ، ولكنها لهذا السبب تحديداً ، أكثر تأثيراً فى خلق الحالة الشعورية للحدث ومعناه . وينبع هذا الاستخدام الأخير للموسيقى من ميلودرامات المسرح الشعبى فى القرن التاسع عشر ، لكنه يرجع أيضاً إلى أغانى الكورس فى اليونان القديمة والموسيقى المصاحبة للدراما الطقسية .

فى الأمثلة السابقة ، تعمل الموسيقى فى تناغم مع الخط الأساسى للحدث والنص .أما بريشت ، من ناحية أخرى ، فقد كان يستخدم الموسيقى ، والنظم الدلالية الأخرى فى الدراما ، استخداماً مناقضاً ، كأشياء فى علاقة جدلية مع بعضها البعض . لقد أراد أن تقوم الأغانى بتفتيت الحدث ، وأن ترغب الممثل على الخروج من دوره وهو يغنى . كما سعى أيضاً إلى أن تكون الألحان بمثابة تعليق ساخر على الكلمات ، لا تأكيداً لمعناها . وذلك بحيث يعطى التناقض بين سخرية الكلمات والطبيعة العاطفية للموسيقى فى الأغنية التى يؤديها الرجال وهم يصطفون فى طابور فى انتظار السماح لهم بالدخول إلى بيت دعارة فى مسرحية ( ماهوجنى ) Mahagonny صورة جدلية للوعى الزائف والنفاق فى مجتمع قائم أساساً على الجشع .

أراد بريشت أيضاً أن يستخدم الموسيقى كوسيلة للتذكير ، يمكن أن تجعل الدروس الأخلاقية والسياسية أكثر سهولة فى تذكرها ، وذلك بطريقة أشبه بالطريقة التى تستخلص بها الجوقة الاغريقية العظات من أحداث المسرحية . وفى هذا الصدد ، كما فى نواح أخرى كثيرة من فكره ، كان بريشت يحذو حذو تراث المسرح الشعبى النمساوى والبافارى ، الذى كان يعتمد عادة على ألحان تنطبع فى الذهن ، وأدت فى النهاية إلى أشكال شعبية مثل أوبريت فيينا ( وهكذا ، وصولاً إلى الدراما الموسيقية الحديثة ) التى كانت تعتمد فقط على تلك الألحان الأسرة التى لا يمكن نسيانها بسهولة .

أما الصوت غير الموسيقى ، فقد لعب أيضاً دوره فى العرض الدامى منذ عصور سحيقة ، فقصف الرعد وعصف الريح ، كان يمكن محاكاتها باتقان بوسائل ميكانيكية بسيطة . ومنذ إختراع تسجيل الصوت ، إتسع مجال المؤثرات الصوتية إلى درجة هائلة . وفى المسرح يمكن للصوت المعجم ( الستريو ) أن يولد سلسلة من الأصوات الطبيعية من غناء الطيور إلى الزلازل ، بينما يمكن فى السينما أن تفرق الأجهوة الصوتية الرباعية المعقدة — المتفرج فى فيضان من الأصوات من كل الاتجاهات ، وأن تصنع نوبات صخب حقيقية ذات قوة درامية ، كما فى أفلام الكوارث . والمؤثرات

الصوتية من هذا النوع ، هي مؤثرات « أيقونية » لأنها تمثيلية مباشرة . لكنها يمكن أيضاً أن تستخدم في بعض الأحيان إستخداماً رمزياً ، لاحظ مثلاً دقات قلب الشخصيات المحتضرة ، وصوت الساعات في السينما ، أو الصوت الشهير للخيط الذي ينقطع في نهاية مسرحية تشيخوف ( بستان الكرز ) .

## الفصل التاسع





## العلامات بين خشبة المسرح والشاشة

١ — ان كل نظم العلامات التى ناقشناها فعلاً توجد على هيئة مجموعات فى الأشكال الدرامية التى تجسد « حية » على المسرح ، كما توجد فى تلك الأشكال المسجلة ألياً وفوتوغرافياً . فقد يفتقر الباليه أو الأداء الايمائى Mime ( على المسرح أو الشاشة ) إلى العنصر اللفظى ، كما أن الأعمال التجريدية أو الفقيرة قد تستغنى عن الملحقات ، أو المناظر المزخرفة ، أو الاضاءة ، وقد تستغنى عن عنصر الموسيقى . ومع ذلك فإنه بالامكان تخيل مجموعات مختلفة من جميع نظم العلامات هذه فى العروض الحية والعروض المسجلة ميكانيكياً على السواء .

ومع ذلك ، هناك إنقسام جوهري بين الأشكال الحية والمسجلة للعرض الدرامى ، إنقسام نجم عنه — فميا يتعلق بالنقد السينمائى — النظرة القائلة بأن السينما والمسرح شكلان فنيان مختلفان إختلافاً جوهرياً .

ومن ناحية أخرى ، فإن المناقشة المعروضة هنا تقول انه اذا كانت الفروق واقعية جداً ولا بد من استيعابها كاملة ، فإن الأنواع السينمائية تشترك مع المسرح الحى فى كثير من النظم الدلالية ، لدرجة أنه يمكن ادخال هذه الفروق ، على نحو مفيد ومثمر ، فى سياق المفهوم الواحد « للدراما » أو العرض الدرامى ، وأنه يمكن لنقد هذين النوعين الدراميين الأساسيين أن يفيد حقاً عندما ينظر اليه فى هذا السياق ، أى أنه يمكن أن تنبثق بعض الأفكار الصائبة والمفيدة من تأمل سماتهما المتباينة .

٢ — وفيما يتعلق بالمسرح « الحى » ، فإن سمته الوحيدة المميزة حقاً والتي تشكل ميزة هائلة بالمقارنة بالأشكال الدرامية التى يعاد إنتاجها ميكانيكياً — هى قدرته على إقامة تفاعل مباشر بين المؤدين المتفرجين — أى تغذية مرتدة Feed-Back مستمرة من ردود الفعل .

والقول بأن العرض يتكشف فى حضور الجمهور ، وبأنه يسمح بإجراء تعديلات تلقائية على العناصر الموضوعية مسبقاً والتي جرى التدريب عليها فى ضوء الظروف الفعلية التى تسود أثناء العرض ، وهى الهامات وليدة اللحظة ، شأنها شأن الأخطاء غير المتوقعة التى يمكن أن تحدث — كل هذه العوامل تزيد من قوة الاثارة التى يولدها الحدث بالنسبة للمؤدين والمتفرجين على حد سواء . والأهم من ذلك هو الحقيقة القائلة بأن رد فعل الجمهور يمكن أن يتكشف للممثلين من خلال ضحك المتفرجين أو تنفسهم بصوت خفيض أو تصفيقهم التلقائى ، أو فى أشكال معينة من المسرح الشرقى ، من خلال الهتاف بصوت عال أو التشجيع اللفظى . وفى ضوء ردود الفعل هذه يمكن للممثلين أن يعدلوا الأداء على الفور .

ويختلف المتفرجون من عرض إلى عرض ، ويرجع هذا إلى عدة عوامل : فالمسرح الممثل ينتج حالة شعورية تساعد على التلقى أكثر من المسرح الشاغر ، والجو السئ فى الخارج ، والوضع السياسى ، أو ببساطة حضور مجموعات كبيرة متلاحمة من الجمهور ( جماعات الاتوبيسات الآتية من الضواحي ، أو السياح الأجانب ) يحدث تعديلاً فى الشخصية الجماعية Collective Individuality للجمهور الذى تخضع إستجاباته كحشد — لخصائص معينة ذات كينونة سيكولوجية جماعية . والممثلون الذين يطوفون بمسرحية من مدينة إلى أخرى — يعلمون أن سرعة رد الفعل وإستعداد الجمهور للاستجابة — أمور تختلف من مكان إلى آخر . ويشعر الممثلون على الفور بهذه السمات المميزة للجماهير ويضبطون أداءهم تبعاً لها . فهناك جماهير معينة بطيئة الاستجابة بمقارنتها بجماهير أخرى . وسرعان ما يقوم الممثلون بابرار العناصر التى يعدونها أساساً لدرجة أعلى من الاستجابة ، « فيجعلون النكات أكثر لذوة » .

أما المؤدون المخضرمون فقد تعلموا أن يقيسوا الاستجابة الجمعية حتى صار بوسعهم كما يقول المثل السائر ، « أن يضعوا الجمهور فى راحات ايديهم » . إن الممثلين البارعين والمخضرمين يمكنهم أن يخضعوا الجمهور كما يخضع المتادور ثوراً . وتصبح هذه الظاهرة فى نهاية الأمر عملية مستمرة من التغذية المرتدة بين المؤدين والمتفرجين : بالاستجابة للجمهور يقوم الممثلون بتعديل استجابة الجمهور ، والاستجابة المعدلة هذه بدورها يشعر بها الممثلون .. وهكذا .

وينفس الدرجة من الأهمية تتسم الحقيقة التى مؤداها أن الأمر ليس مجرد حركة فى إتجاهين . فكل متفرج يتفاعل برد فعل أفراد الجمهور الآخرين : فإذا كان الشخص الجالس بجانبى ضحك بصوت مرتفع ، فربما لأن الضحك معدّ ضحك أنا بصوت أعلى أو كان ضحكى أعمق ( وأثر هذه التغذية المرتدة بين أفراد الجمهور موجود بطبيعة الحال فى السينما ، حيث يكون العرض ثابتاً لا يتغير على الإطلاق ، لكن ردود الأفعال لدى الجمهور تختلف إختلافاً تلقائياً من عرض إلى آخر . وفى التلفزيون ، الذى يشاهده عادة أفراد منعزلون أو جماعات متناهية الصغر ، تقل هذه التغذية المرتدة إلى حد بعيد ، وهذا هو أحد أسباب اضطراب التلفزيون إلى اللجوء إلى متفرجى الاستوديو أو « الضحك المعلن » ) .

مما لا شك فيه أن أثر التغذية المرتدة المتعددة فى العرض الحى — هو أمر ذو قيمة كبرى فى تدعيم تجربة الفعل بالنسبة للمتفرجين والممثلين على السواء . ومع ذلك ، وبالرغم من أنها تزيد من حدة التجربة بطبيعة الحال ، وتولد قدراً أكبر من التركيز لدى المتفرج الفرد ، ورغم أنها قد تسهم فى تمكين المتفرج من أن يستمد « المعنى من العرض ، إلا أنها لا تشكل نظام علامات مميز بالمعنى الذى تعطيه السيميوطيقا لهذا المصطلح . وهذا يجعلنا نتفرغ للامكانات الإضافية لانتاج المعنى فى الوسيطين الدراميين السينمائيين : السينما والتلفزيون .

٣ — ان الأشكال الدرامية الفوتوغرافية والتى يعاد إنتاجها ميكانيكياً ، وهى الفيلم السينمائى والتمثيلية التلفزيونية Teleplay ، تختلف عن العرض الدرامى الحى

فى أن المتفرج فى الوسائط المبتوثة ميكانيكياً لا يتصل إتصلاً مباشراً مع المؤدين ، فعملهم لابد أن يصل إلى المتفرج عن طريق الكاميرا .

ولأن هذه النوعية من الدراما تكون دائماً مسجلة على فيلم أو شريط فيديو ( أصبحت الدراما التليفزيونية الحية نادرة جداً ) فإن الفعل الدرامى — علاوة على ذلك — يكون قد تم بالفعل خارج الاطار الزمنى الذى يعيشه المتفرج . ومن ثم ، فهى تفتقد إلى عنصر معين من الحدث التلقائى ، غير المتوقع الذى يزيد من إثارة العرض الحى .

فى المسرح ، يشاهد المتفرج قضاءً معيناً ومحددأ سلفاً ، هو خشبة المسرح . وقد يكون هذا الفضاء ثابتاً جامداً ومحاصراً على نحو صارم ، محاطاً بقوس البروسينيوم ، وبالتالى يشبه صورة فى داخل إطار ، أو قد يكون ساحة مفتوحة Arena ، أو كما هو الحال فعلاً فى العروض البيئية ، فقد يحيط هذا الفضاء بكل من المتفرجين والممثلين ، وقد يستخدم لكى يمثل ويتوافق مع أماكن وبيئات مختلفة فى مشاهد مرئية على نحو ملموس أو متخيلة فقط ( كما فى المسرح الاليزابيثى ) . لكن ذلك الفضاء نفسه ، أياً كان الشكل الذى يتخذه ، سيكون دائماً معيناً . انه جامد يظل باستمرار وبشكل ثابت فى مواجهة المتفرج أو محيطاً به .

وفى هذا الفضاء الذى يظل باستمرار فى نطاق رؤيته المركزة والعامية ، يمكن للمتفرج أن ينظر إلى حيث يشعر بوجود بؤرة الفعل فى أية لحظة معينة . وعندما يركز المتفرج المسرحى انتباهه ، فإن عليه أن يختار إلى أين ينظر فى أية مرحلة من مراحل العرض : إلى فعل البطل أم إلى رد فعل الشرير ، أعلا إلى جوليت أم أسفل إلى روميو تحت الشرفة ، وهكذا . وهنا يقوم المتفرج فى العرض الحى بما تقوم به الكاميرا من أجله فى الأشكال الدرامية السينمائية ، فهو يخلق سلسلة من اللقطات المكبرة والطويلة ، ويصنع « مونتاج » مختاراً بحرية من الصور التى تثير اهتمامه . وفى العصور التى كانت « الموضة » فيها لدى الجمهور هى استخدام نظارات الأوبرا المقربة — كانوا يصنعون لأنفسهم بشكل واع تماماً « لقطات مكبرة » للممثلين أو المغنين اللامعين .

وتستمر العملية نفسها ، حتى بالعين المجردة .

وبالتالى ، فإن المتفرج عندما ينتقل ببصره إرادياً من شخصية إلى أخرى ، ومن أحد أجزاء المنصة إلى جزء آخر ، يقوم بتركيب سلسلة من الزوايا المختلفة للرؤية والمكونات المختلفة للصورة تخلق ديناميتها الخاصة ( كما يخلق المتطلع إلى لوحة — بالفعل — نوعاً من الكشف الدرامى للوحة بتحريك نظره عبر المحاور المختلفة التى وضعها الرسام بمهارة عند تحديد لتكوينها ) ومن تلك الناحية ، ينشأ الاختلاف بين الوسائط الدرامية السينمائية والحية — من الحقيقة القائلة بأن المتفرج أكثر حرية فى تأليف « تقطيعه » الخاص للحدث .

ان مخرج الفيلم ( بإيعاز من المونتير ) يحاول أن يزيد من الاختيارات التى يمكن أن يقوم بها متفرج مثالى .. أن يختار ما ينظر إليه فى أية لحظة من لحظات الفعل الدرامى . ولكن المخرج علاوة على ذلك له القدرة على اجبار المتفرج على النظر إلى أشياء بعينها ، وأن يحد من قدرته على النظر إلى أشياء أخرى ، يريد المخرج أن يخفيها أو يحتفظ بها . وكما يقول أندريه بازان Andre Bazin :

.. إن المونتاج العادى هو توفيق بين طرق ثلاث ممكنة لتحليل الواقع :  
أ — تحليل منطقى ووصفى محض ( السلاح المستخدم فى الجريمة ملقى بجوار الجثة .

ب — تحليل سيولوجى من داخل الفيلم ، وهذا تحديداً هو التحليل الذى يتلائم ووجهة نظر أحد الأبطال فى موقف معين . مثلاً ، الكوب الملقى باللبن والذى يمكن أن يكون مسموماً ، الذى يتعين على إنجريد برجمان أن تتناوله فى فيلم ( امرأة سيئة السمعة ) Notorious

ج — وأخيراً تحليل سيكولوجى من وجهة إهتمام المتفرج ، سواء كان اهتمامه التلقائى ، أو اهتمام يثيره المخرج فيه بفضل هذا التحليل فقط . وقد يكون مثال هذا مقبض الباب الذى يدور ولا يراه المجرم الذى يظن نفسه بمفرده ( إعتاد الأبطال على

أن يصرخوا قائلين « إنتبه » للأراجوز الذى يوشك الشرطى على مدهامته <sup>(١)</sup> .

تسلط النقطة الثالثة من هذا التحليل الضوء على التشابه الوثيق بين إختيار متفرج المسرح الذى يقوده إستخدام المخرج للضوء وتجميع الشخصيات والحركة .. إلخ — إلى الجهة التى يوجه إليها انتباهه، وبين الاستخدام المؤشرى للكاميرا الذى يقوم به المخرج السينمائى ، وإستخدام بازان الأخير الصحيح تماماً للتشابه مع عرض الأراجوز Punch and Judy ، وهو حالة أساسية إلى أبعد حد من الدراما « الحية » يبين بوضوح أنه لا يجد من هذه الناحية أى اختلاف جوهري بين الدراما المسرحية وبين الدراما السينمائية .

وهناك فارق أهم بين الدراما الحية والسينمائية يتمثل فى التمييز الجوهري بين الفضاء المسرحى والفضاء السينمائى . فبينما تواجه خشبة المسرح ( سواء فى نمط مسرح الفرقة أو الحلبة المفتوحة أو المسرح الدائرى ) المتفرج خلال العرض بأكمله وتكون معطاه الأساسى الخاص بالعرض ، فإن شاشات المسرح أو التلفزيون هى أبواب يدخل المتفرج من خلالها بحرية إلى فضاء يتغير بلا حدود ويتحول باستمرار . فى المسرح « يواجه » المتفرج فضاء ، أما فى السينما والتلفزيون فإنه « يُشد إلى » تتابع من الفضاءات المختلفة ويدفع به خلالها . ولأن الكاميرا تقوم بعمل عين المتفرج ، فإن المتفرج يدخل إلى أى فضاء تأخذه الكاميرا إليه ، فهو يسرع فى سيارة ، ويعود داخل البيوت أو خارجاً منها ، ويقترّب من الأشياء وبتعد عنها ، ويزيد هذا من « الحركة فى الفضاء » فقد يدفع إلى أية نقطة يريد المخرج .

ومن ناحية أخرى ، فإن السيطرة التامة على عين المتفرج من خلال السيطرة على الكاميرا تسمح للمخرج بأن يقيد أيضاً رؤية المتفرج بشكل إرادى : فيمكن أن يريه يد القاتل ، دون أن يكشف عن الوجه الذى يفصح عن هويته ، ويمكنه أن يركز على أقدام حشد من الناس يسير دون أن يرينا الشارع أو المكان الذى يتحرك فيه هؤلاء الناس .

ومن ثم يستخدم المخرج الكاميرا فى دور مؤشـرى قسـرى ، فهى تأخذ المتفرج ( من قفاه ) وتدفعه إلى الفعل وتشير له ويعينه إلى الأماكن والناس والأشياء التى قرر لمخرج له أن ينظر إليها .

إن الكاميرا لا تقود عين المتفرج من نقطة إلى أخرى فقط ، وتجعله ينظر بشكل أقرب إلى التفاصيل ، أو يتراجع إلى الوراء وينظر نظرة أشمل ، أو تقدم بعبارة أخرى عدداً من « اللقطات » المختلفة ، لكن صانع الدراما السينمائية يحدد أيضاً ديناميكية الطريقة التى تنصهر بها كل صورة Image جزئية فى تتابع مبنى بناء ذا معنى ، بايقاعه الخاص وخطه السردى .

لذا ، فإن ما يبقى فى المسرح من حرية للمتفرج ( وإن كانت شبه لا واعية ) فى تجميع انتقائى لسلسلة من الانطباعات البصرية من خلال تغييره لبؤرة التركيز — يصبح فى الأشكال الدرامية السينمائية عملية فنية محكمة ومحددة سلفاً بعناية ، ومبدأ من مبادئ السرد . وفى هذه العملية فإن اختيار وجهات النظر ( اللقطات ) وذوبانها الإيقاعى ( خلال الحركة البانورامية الأفقية والحركة المصاحبة Travelling للكاميرا ) الذى يعقبه تجميع هذه اللقطات فى فيلم أو شريط فيديو ، فى تسلسل مستمر محكوم ومنظم بعناية — أو بعبارة أخرى مونتاج Editing لصور مسجلة سلفاً — يصبح مولداً إضافياً بالغ الفعالية من مولدات المعنى . ومن ثم فإن معظم التأملات فى جماليات الوسائط السينمائية — يدور حول التقنيات التى تنشأ عن هذه الوظيفة المؤشـرية للكاميرا ، وإيقاعية وديناميكية ذوبان صورها فى تيار مضبوط بعناية من التعبيرات البصرية .

ويميز المنظرون السينمائيون غالباً بين الحركة — فى — المنظر mise-en-scene التى تضم كل نظم العلامات المولدة للمعنى على خشبة المسرح ، والتى هى « المعطى » الذى يتم تصويره من ناحية ، وبين « فن المخرج » الذى يشمل إنتقاء وتركيب « اللقطات » من ناحية أخرى . ونتيجة لهذا ، فإن « الميزانسين » ( وقد أصبح متطابقاً تماماً مع أساليب الإخراج المسرحى ) لا يحصل فى الغالب إلا على إعتـراف



مقتضب من قبل النقد السينمائي المعاصر ، كما يعامل التمثيل والتصميم والنص ، أولاً وقبل كل شيء على أنها عناصر ثانوية .

ومن الصحيح القول بأن تأثير المخرج والمونتير على التمثيل مثلاً — تأثير ملموس . فاللحظات الضعيفة يمكن استبعادها ، ويمكن للمونتاج أن يحقق تأثيرات قوية من خلال الربط الموحى بين اللقطات . ويستشهد غالباً فى هذا الصدد بتجربة كوليشوف Kuleshov الشهيرة التى تبدو فيها نفس اللقطة المكبرة Close-up المحايدة لوجه ما ، وكأن تعبيرها يتغير عندما توضع إلى جانب لقطات أخرى لوجه باسمه أو متجهمة .

بالرغم من ذلك فإن تركيز المدارس المختلفة لجماليات الفيلم على الجوانب «الفيلمية» الخاصة بالدراما السينمائية ، أدى إلى التقليل من قيمة الإسهام الذى تقدمه نظم العلامات الأخرى . وعلى سبيل المثل فإن نظرية « خالق » الفيلم السينمائي Auteur ، التى تفترض أن المخرج هو صانع الفيلم الأوحد ، وتميل إلى إعتبار اسهامات المؤلف والمصمم والمصور والمونتير وسائر الفنانين المبدعين الآخرين — بمثابة إسهامات ثانوية ، هذه النظرية تزيف صراحة لا وضعاً قائماً فحسب ، باعتبار ان معظم الأفلام هى نتاج لعدة مساهمين يجمع بينهم اتفاق عارض تقريباً ، بل إنها أدت إلى تجاهل نسبى لاسهامات سائر الفنانين الآخرين ، كالكتاب والمصممين والممثلين أولاً وقبل كل شيء — فى أكثر أنواع النقد السينمائي طموحاً وعقلانية . أما فى عالم صناعة السينما الواقعى ، فيمكن البرهنة بقوة على أن العامل الرئيسى فى إنتاج فيلم معين هو فى أغلب الأحوال « النجم » الذى ينتج حضوره فى المشروع الفنى — عملية التمويل المصرفى التى تجعل إنتاجه ممكناً ، والذى يتغلغل نفوذه فى عملية الانتاج بأسرها وفى كثير من الاختيارات المتاحة للمخرج .

وعلاوة على ذلك ، فإن المغالاة الشديدة فى دور المخرج قد يكون لها تأثيرها السئ فى التقليل من قيمة اسهام الكاتب فى السينما .

ومن الأمور ذات الدلالة أنه فى الوسيط التليفزيونى حيث يمكن لأسباب اقتصادية ، إنفاق وقت وجهد أقل بكثير فى تصوير نفس المشهد مرة بعد مرة ، وحيث يتوفر وقت أقل لاجراء عملية المونتاج ، فقد تمكن كبار مثل هارولد بنتر Harold Pinter وتوم ستوبارد Tom Stoppard ودافيد ميرسير David Mercer وصمويل بيكيت Samuel Beckett ، من خلق دراما على درجة رفيعة من الكمال الأدبى والفنى ، قدمت فى شكل سينمائى . وفى حالة بيكيت كان مفهوم « خالق » الفيلم حقيقة أكثر اقناعاً مما هو فى السينما : فهنا الخالق هو الكاتب الذى تمكن من تجسيد خياله بشكل ملموس حين سمح له باخراج نصه الخاص . وحتى فى السينما ذاتها ، فإن بعض الروائع العظيمة التى خرجت إلى حيز الوجود كانت من عمل مخرجين كتبوا نصوصهم بأنفسهم أو كتاب تمكنوا لحسن الحظ من إخراج أفكارهم الدرامية أو بالأحرى التحكم فى تجسيدها مثل شابلن وأورسون ويلز وجان كوكتو وودى آلن .

٤ - ان النظم الدالة التى تصدر عن الدور المؤشرى للكاميرا ومن تقنيات المونتاج والتقطيع ، قد تم فحصها تفصيلاً على يد سيميوطيقى السينما الذين صاغوا « النحو » و « الصرف » لإستخدام اللقطات الطويلة والمكبرة وربطها ، والايحاءات المختلفة للقطع الحاد والاختفاء التدريجى Crossfade واللقطات المستقلة الثابتة التى تجمد زمناً طويلاً فى مقابل المونتاج الدينامى للصور القصيرة ، أو المزيج - الذى تتم السيطرة على ايقاعه - من كليهما ، كما نجد فى مشهد القتل الشهير فى الحمام فى فيلم سايكو Psycho لهيتشكوك .

وبينما أصبحت تقنيات معينة من هذا النوع . مثل التداخل dissolve الذى يسبق الاسترجاع flashback - جزءاً من تراث الوسائل « الرمزية » التى يمكن التعرف عليها فوراً والتى يفهمها الجمهور حالاً ، فإن الحديث حتى فى هذا الموضوع ، عن « لغة » ذات نحو ثابت ، هو مسألة خلافية إلى حد ما ، إذ أن هناك طرقاً جديدة غير تقليدية لمعالجة هذه التقنيات على أيدي مخرجين مبتكرين يمكنهم أن يستخدموها بأساليب جديدة تماماً لتوليد معان مختلفة . وهذا هو فعلاً الجوهر

الحقيقى للإبداع فى هذا الوسيط ، كما هو فى أى وسيط آخر . لذلك فإن التقنين الصارم « لمعانى » تقنيات بعينها ، قد يصبح « فى سخافة » التطبيق الصارم للوحدات الثلاث على الدراما الكلاسيكية الفرنسية .

وعلاوة على ذلك ، فإن الموضوعات تتغير « فمونتاج » اللقطات التى تبدو غير مرتبطة فى الظاهر والذى كان يعد يوماً ما واحداً من وسائل التعبير الأساسية لهذا الوسيط ، وذلك بتأثير الرواد الروس العظام من أمثال إيزنشتين وبودوفكين ، ولا يزال مستخدماً عند شابلن حين وضع قطعاً من الاغنام الذى كان جنباً إلى جنب مع حشد من العمال فى افتتاحية فيلمه ( العصور الحديثة ) .. هذا الأسلوب قد أصبح الآن وبصورة مؤكدة موضوعة قديمة .

إن السهولة التى تتوفر للدراما السينمائية فيما يتعلق بتغيير المكان والمنظر والحركة فى الزمن إلى الأمام أو إلى الوراء — كان لها بدورها تأثير على الدراما الحية ، مما يعد علامة أخرى واضحة على الوحدة الضمنية بين الوسائط الدرامية .

لقد أصبحت تقنيات مثل الإسترجاع والمونتاج الدينامى للمشاهد الطويلة والقصيرة ، والتغيير المستمر فى مكان الحدث ، واستخدام الأصوات البشرية المسجلة ، أو الرواة الذين يظهرون على خشبة المسرح ويقومون بربط الأحداث أو تفكيكها ، ويدخلون فى نسيج الحدث أو يخرجون عنه — تقنيات شائعة فى الدراما المسرحية المعاصرة . وبينما يمكن أن تبدو هذه التطويرات ثورية بعد عهد طويل سيطرت عليه التقاليد الكلاسيكية والطبيعية التى كانت تصر على بنية تتألف من ثلاثة فصول أو خمسة ، أو على تقليد الجدار الرابع الوهمى ، فإن ما فعلته السينما هنا هو مجرد احياء الروابط مع أكثر التقاليد الدرامية تحراً فى العصور الوسطى وعصر اليزابيث ، التى كانت تستخدم أيضاً مونتاج المشاهد القصيرة ، كما تستخدم السرد . ( مثلما فعل شكسبير فى ( بيركليس ) أو فى ( هنرى الخامس ) أو ( حكاية الشتاء ) إذا كان لنا أن نورد فقط أشد الأمثلة وضوحاً . )

ومع ذلك ، فمما لا شك فيه أنه بتأثير السينما قد تفتحت تقنيات الدراما المسرحية وتحررت من قيود المسرحية محكمة الصنع well-made play ، كما كان للاذاعة التي تستخدم الرواة بمعدل أكبر كثيراً دورها في هذا المجال . والجماهير التي إعتادت السينما ، هي الآن على إستعداد لتقبل الدراما الملحمية التي تعتمد على مستويات معقدة من السرد كما في مسرحية بريشت ( دائرة الطباشير القوقازية ) أو إنعكاسات التتابع الزمني المعتاد كما في مسرحية بينتر ( خيانة ) Betrayal أو مسرحية كاريل تشرشل ( فتيات القمة ) Top girls .

ان ما يملكه المسرح من قوة مميزة ، هو قدرته على الايحاء بأشياء واقعية بوساطة حدث رمزي : فأى ممثل يمكن أن يؤدي أداء حركياً للشراب من كوب غير موجود ، أو إستخدام مسدس وهمى على خشبة المسرح ، بينما تضطر السينما ، بسبب طبيعتها الفوتوغرافية ، ومن ثم حاجتها إلى واقعية أكبر ، إلى استخدام أشياء حقيقية . ومن ناحية أخرى فإن الطبيعة المؤشيرية Deictic للكاميرا ، وقدرتها على الإشارة إلى أشياء صغيرة بتقريبها في لقطات مكبرة ، قد زادت كثيراً من قدرة السينما على إستخدام أشياء حقيقية في دور الرموز . ان السينما يمكن أن تخلق المعادل البصرى للفكرة المهيمنة المتكررة Leitmotiv التي قال بها فاجنر ، عن طريق ربط أشياء أو حتى مناظر طبيعية بكاملها — بأفكار أو مشاعر بعينها .

٥ — تنبع بعض الفروق الشديدة الأهمية بين الوسائط البصرية الدرامية الثلاثة — المسرح والسينما والتلفزيون — من إختلاف الظروف التي تتم فيها المشاهدة .

وهنا تشترك السينما والمسرح الحي — بخلاف التلفزيون — في خاصية هامة تتمثل في أن جمهور المشاهدين يحتشد في قاعات مظلمة ، تحكمها ظواهر الحشد الجمعى لا سيكولوجية الفرد . علاوة على ذلك ، ففي كلتا الحالتين يتم ادراك العرض باعتباره حدثاً في حد ذاته ، بل فرصة تستحق أن يبذل المرء من أجلها مجهوداً

( كمغادرة المنزل ، وشراء تذكرة .. الخ ) بينما التليفزيون يأتى إليه عرضاً ، كما يعرض عنه المرء عرضاً .

فى المسرح ، يكون الجمهور فى حضور القائمين بالاتصال — الممثلين — وهذا يطلق العناية لعملية التغذية المرتدة المعقدة بين الجمهور والممثلين ، وبين أفراد الجمهور أنفسهم ، كما تحدثنا عنها من قبل .

أما فى السينما فتتعدم التغذية المرتدة بين الجمهور والمؤدين . لكن إدراك الجمهور لرد فعله الخاص يظل فعالاً لدرجة كبيرة . هنا تزيد قدرة الوسيط على توجيه إنتباه جميع أفراد الجمهور إلى نفس التفاصيل عن طريق معالجة وجهاً نظره — من تماثل إستجابة الجمهور . ومن ثم تكون مثلاً الإنفعالات الهيستيرية فى الضحك التى يمكن إثارتها من خلال أفضل الأفلام الهزلية .

وفى الدراما التليفزيونية تغيب تماماً هذه الاستجابة السيكولوجية الجماعية . فجمهور التليفزيون لا يفتقر فحسب إلى الجمع المحيط به ، بل انه يتحرر أيضاً تلك القيود التى يرسف فيها أناس يجلسون فى مكان مظلم مزدحم ، ومن ثم يضطرون إلى الجلوس طوال العرض تقريباً . يستطيع جمهور التليفزيون أن يترك العرض مع ضغطة على أحد الأزرار . ونظراً للاستجابة القليلة للدراما التليفزيونية ، وللتركيز الشديد من جانبها على المؤثرات التى تقوى عنصر التشويق Suspense — يأتى الإلحاح على حشد الحوادث المثيرة لتشويق فى الدقائق الأولى من التمثيلية ، وإستخدام جمهور الاستوديو أو الضحك المعلن فى الكوميديا لاستثمار الطبيعة المعدة للضحك على أمل أنه سيجعل حتى المشاهدين المنعزلين بمنزلهم يشاركون فيه .

إن المتفرج فى المسرح والسينما ، حيث يكون جزءاً من جمع ، وهكذا يتأثر بسيكولوجية الجماعة ، يظل رغم ذلك هو نفسه المستقلة بذخيرته الثقافية الفردية وذوقه وهمومه الشخصية . وبين هذين القطبين ، يوجد توتر ، وقد تؤدى عدوى المسرح المحيط به إلى ضحكة فردية نتيجة لنكتة لم يفهمها تماماً ، وقد تجعله موجة عاطفية

التي تغمر الجمهور ، يبكى لشيء لو تعرض له بمفرده قد يعتبره مجرد هذر عاطفى . أما التلفزيون ، لأنه موجود باستمرار فى المنزل ، فإن الجمهور يعتبره مصدراً للتسلية لا يتوقف . ومن ثم تكتسب كل فقرة أو برنامج بمفرده ، بعض المعانى الاضافية وغير المقصودة حتماً ، عندما يوضع بجوار فقرات أخرى تسبقه أو تليه . فإستيعاب تقرير اخبارى عن احدى رحلات الفضاء سوف يؤثر فى فيلم من الخيال العلمى يعرض قبله أو بعده ، ويتأثر به . كما تتأثر المسرحية السياسية بالأخبار التي تليها أو تسبقها ، وتؤثر فيها .

وتكمن المفارقة هنا فى أن هذه السلسلة المتصلة فى حد ذاتها — فى حالة التلفزيون التجارى — تتفتت باستمرار وتقاطعها بالاضافة إلى ذلك مادة دخيلة فى شكل إعلانات . ومن ثم فإن انتاج « المعنى » وتقديم أنماط راقية من الأعمال الدرامية قد أصبح أمراً شديداً الصعوبة فى التلفزيون ، وكثيراً ما يؤدى إلى اشارة أكثر إلحاحاً وتأكيداً أشد على المعلومات السيميوطيقية فى الفيلم والدراما التلفزيونية . إذن مثلما يتعين فعل كل شيء للاحتفاظ بانتباه جمهور سريع الاستثارة ، فإن الميل تجاه قدر أكبر من العنف والمضمون العاطفى أيضاً لابد أن يوجه نحو جماهير التلفزيون التجارى .

ان التطويرات التقنية التي ستؤدى إلى زيادة حدة الصورة وتوفر شاشات تليفزيونية باحجام أكبر كثيراً — سوف تؤدى أيضاً إلى تقريب الدراما التلفزيونية أكثر فأكثر من السينما . فعلى الشاشات الصغيرة التي لا تحتوى إلا عدداً صغيراً نسبياً من خطوط الإشارة ( الاليكترونية ) لا تنقل اللقطات الطويلة تفصيلات كافية مما أدى بالدراما التلفزيونية إلى التركيز على اللقطات المكبرة الكاملة والمتوسطة .

ويشكل توزيع أفلام الفيديو جانباً جديداً من عملية الظهور التدريجى للدراما السينمائية التي يمكن مشاهدتها تليفزيونياً . فالأفلام السينمائية المطبوعة على شرائط تعرض على شاشات صغيرة لأعداد محدودة من الناس فى ظروف غير مسرحية . ومن

ثم يضع جانب هام من جوانب المعنى فى السينما . ومن ناحية أخرى ، فإن الفيلم سوف يتتابع بلا مقاطعة تجارية ( من الاعلانات ) على شاشة المنزل ، وستكتسب مشاهدة الفيلم . فى حالة شرائه أو استئجاره — معنى المناسبة occasion أكبر مما يكون لتمثيلية تليفزيونية يشاهدها المرء عرضاً ضمن الإرسال .

٦ — وإذا حاولنا الآن أن ننظم العناصر المختلفة التى تخلق المستوى الأول الدلالى من معنى عرض درامى ، فقد نتوصل إلى الجدول التالى :

### نظم العلامات المشتركة بين جميع الوسائط الدرامية :

١ — نظم التأطير Framing التى تقع خارج نطاق الدراما :

- أ — الاطار المعمارى والجو ambience المحيط بالعرض .
- ب — العنوان والوصف النوعى والدعاية المسبقة .
- ج — البيروولوج والمقدمة الدرامية title sequence والإيبيلوج .. إلخ .

٢ — نظم العلامات المتاحة للمثل :

- أ — الشخصية Personality ، التوازن بين فريق الممثلين Casting .
- ب — إلقاء النص .
- ج — تعبير الوجه .
- د — الايماء ، لغة الجسد body Language .
- هـ — الحركة فى الفراغ .
- و — الماكياج ، تصفيف الشعر .
- ز — الملابس Costume .

٣ — نظم العلامات المرئية :

- أ — التصوير الأساسى للمكان Basic Spatial Configuration .
- ب — التمثيل البصرى للمكان Visual representation of Locale .

جـ — نظام الألوان Colour Scheme.

ء — الملحقات ( الأكسسوار ) .

هـ — الاضاءة .

٤ — النص :

أ — المعنى المعجمى Lexical والدلالى Syntactic والمرجعى referential للكلمات .

ب — الأسلوب : راق / منحط ، نظم / نثر .

جـ — إبراز السمات الفردية للشخصيات Individualization of characters.

ء — البنية الكلية — الايقاع — التوقيت Timing.

هـ — النص كفعل — النص الفرعى Subtext.

٥ — نظم العلامات المسموعة :

أ — الموسيقى .

ب — الأصوات غير الموسيقية .

## نظم العلامات المقصورة على السينما والتلفزيون

١ — نظم العلامات الناشئة عن عمل الكاميرا :

أ — اللقطات الثابتة : اللقطة الطويلة ، المتوسطة ، واللقطة المكبرة الكاملة .

ب — اللقطات البانورامية Panning Shots .

جـ — اللقطات المصاحبة Travelling .

ء — لقطات الحركة البطيئة والحركة السريعة Slow motion and accelerated motion .

٢ — نظم العلامات الناشئة عن ربط اللقطات :

أ — التداخل dissolve .

ب — الاختفاء التدريجى للصورة Crossfade .



ج — الشاشة المقسمة Split screen .

ء — القطع الحاد Sharp cut .

٣ — نظم علامات التقطيع Editing :

أ — المونتاج Montage .

ب — إستخدام تيار الصورة الايقاعى .

وبالمقارنة بنظم العلامات الثلاثة عشر التى قال بها كوفزان ( والتى تنطبق على الدراما الحية ) فى خمس مجموعات ، فإن هذه القائمة تضم عدداً اجمالياً قدره ٢٢ نظام علامات مختلفة فى خمس مجموعات وان كان مجموعات مختلفة قليلاً ، بالاضافة إلى ثلاث مجموعات تضم عشرة نظم سيميوطيقية مقصورة على الوسائط السينمائية .

وهذه القوائم جميعاً ، شأنها شأن كل الجهود المبذولة من أجل تنظيم هذه الظواهر المعقدة ، لابد أن تعد بمثابة محاولة ، خصوصاً فى هذا المجال حيث تتعدد الأمور باستمرار نتيجة للنشوء المتبادل والتداخل بين النظم المتميزة .

فالملابس والماكياج تنتمى إلى التصميم مثلما تنتمى إلى الممثل ، ويؤثر المصمم على الحركة . وبالتالي على أداء الممثل ، ويتخطى عمل مصمم الاضاءة — عمل مصمم المناظر ويدعمه ، والنص يحدد الايماء والحركة . وفى الوسائط السينمائية تؤثر الكاميرا وعملية المونتاج تأثيراً بالغاً على دلالة عناصر الحركة mise-en-scene .

هذه اذن هى الوسائل أو الأدوات التى يتمكن من خلالها صانعو العرض الدرامى من بناء شخصياتهم وتلوين خلفياتهم وبيئاتهم ، لكى يرووا قصتهم .

ومع ذلك ، فهناك فى القصة دائماً ما هو أكثر كثيراً من مجرد خطوطها الأساسية . فحالما يتأسس المستوى الدلالى الحقيقى الفعلى ، تتدخل المستويات الأخرى من المعنى . فقد يسعى صانعو العرض ( الكاتب والمخرج والمصمم

والمؤلف الموسيقى ) فى النهاية إلى تلك المستويات العليا ، كالرسالة الأخلاقية أو السياسية أو الفلسفية التى يريدون توصيلها ، لكن تلك المستويات لابد أن تقوم على أساس متين من المعنى الدلالى للعلامات التى تعرض على جمهورهم .

ومع ذلك ، فإن العلامات المفردة ليست سوى مادة أولية لخلق الدلالة والمعنى . ونظم العلامات المفردة التى قمنا بتحليلها — تترايط فيما بينها لتخلق بنى دلالية ذات نظام أكثر رقياً .



## الفصل العاشر



مقطوعات كورالية لها وظيفة محددة ومعنى معين). وأن البنية الشكلية للمشاهد الحوارية والكورالية تتبع نموذجاً صارماً محدداً سلفاً.

وفى المسرح اليابانى التقليدى ، فإن أذرع خشبة المسرح Stage hands المغطاة باللون الأسود يجب أن تبقى غير مرئية . وفى الأوبرا الكلاسيكية الصينية ، يقوم حامل العلم بتمثيل جيش بأكمله . وكان على جماهير مسرحيات الأسرار فى العصور الوسطى أن تعرف أن الشخصيات التى تخرج من أحد الأكشاك المنظرية Mansions الموجودة على خشبة المسرح ، يفترض أنهم فى البيئة التى تمثلها هذه الاكشاك حتى عندما يتعدون عنها . كما كان فى إستطاعة المتفرجين فى المسرح الاليزابيثى أن « يقرأوا » معنى المشاهد المؤداة على الخشبة الداخلية ، أو على الجزء العلوى من خشبة المسرح . وكانت جماهير القرن التاسع عشر تعرف أنها كانت تنظر إلى غرفة مثلاً من خلال حائط رابع شفاف . وبنفس الطريقة ، تعى جماهير الوقت الحاضر فى السينما والتليفزيون معنى الاختفاء التدريجى والتداخل والزوايا المتغيرة للكاميرا . وكانت الأحاديث الجانبية asides التى تأتى على لسان إحدى الشخصيات للجمهور ، تعتبر فى المسرح الأوربى لعدة قرون غير مسموعة للمؤدين الآخرين على خشبة المسرح : والشخصيات التى كان الجمهور يراها ولا بد أن تكون مرئية بالنسبة للمؤدين كانت تعتبر غير مرئية لهم ، وذلك ببساطة لأنه يفترض أنها مخبئة وراء شجرة نحيلة أو ستارة بدائية . والشخصيتان اللتان ترتديان ملابس متماثلة كان يتم تقبلهما على أنهما تبدوان متشابهتين تماماً وغير متميزتين ويمكن بالتالى أن يقع الخطأ فى التعرف عليهم ، وذلك رغم أن النكتة بالنسبة للجمهور تمكن تحديداً فى أنهم على وعى بأيهما يعامل خطأ على أنه الآخر . وفى أفلام الوسترن كان تقليدياً أن يرتدى الشرير اللون الأسود ، ويرتدى البطل ملابس فاتحة اللون . وقد تطول القائمة إلى مالا نهاية تقريباً .

ومن سمات ثقافتنا الغربية الخاصة أنه خلال النمو الكبير فى إنتشار الدراما ، أصبحت تتألف من عناصر مقتبسة من مصادر مختلفة بحيث اعتاد الجمهور على عدد كبير من التقاليد والتقاليد الفرعية الدرامية المختلفة . ويمكن لمعظم الأشخاص فى

العالم الغربى أن « يقرأوا » تقاليد العرض فى السينما والدراما التليفزيونية ، وعدد كبير من التقاليد المسرحية مثل دراما الصندوق المسرحى ، ومسرح الحلقة arena ، والمسرح الدائرى ، ومسرح الشارع ، وأنواع أخرى عديدة . ويصدق نفس الشئ على التقاليد الفرعية الكثيرة التى تحكم فهم الأنواع والأنواع الفرعية وأساليب العرض المختلفة : مثل الكوميديا الموسيقية ، والأوبرا والمسرحية المرعبة والتراجيديا والكوميديا والمهزلة ، إذا ذكرنا قليلا من كثير من الأنواع المسرحية الواضحة ، ومثل الأنواع السينمائية المختلفة ( الوسترن ، والخيال العلمى ، والمهزلة ، والدراما المحلية .. الخ ) والتليفزيون بتقاليده الخاصة بالمسلسلات الطويلة والقصيرة والكوميديا المنزلية Soap opera وكوميديا الموقف .. الخ . ويصنع كل من هذه الأنواع توقعاً خاصاً ، أو ضبطاً خاصاً للافتراضات المتعلقة بالبنية و الأسلوب والموضوع التى تشكل أساس التقاليد الخاصة لدى أفراد الجمهور الذين يألّفونها .

٤ — ان الانتشار الهائل للعرض الدرامى ، ونشأة مدخل يقوم على إقتباس من الأشكال الدرامية القديمة فى فترة تبلور الوعى بالتغير التاريخى فى القرن التاسع عشر — أدى إلى نمو حقيقى للتقاليد الدرامية المختلفة فى الحضارة الغربية المعاصرة .

وأدى هذا إلى تفتيت الجمهور إلى مجموعات نوعية مختلفة تتميز بدرجات مختلفة من الألفة بالتقاليد الدرامية المختلفة التى يفترض أنهم قد يتلقون بها العرض . ان من يحضرون عرض ( الأورستيا لبيترو هول Peter Hall فى المسرح القومى البريطانى ، يؤديها ممثلون مقنعون كلهم من الرجال — يفترض أنهم يعرفون شيئاً عن خلفية الدراما الاغريقية وتراثها الذى اعيد بناؤه من جديد ( بغض النظر عن التساؤل جزئياً عن السبب فى استخدام الأقنعة وعدم استخدام الاحذية العالية الخاصة بالممثل التراجيديدى Cothurni ؟ ) والجماهير التى تتدافع ذاهبة إلى قرية ( أوبرا ميرجوار Oberammergau يفترض أنهم يعرفون شيئاً عن تراث مسرحية الأسرار الدينية فى وسط أوروبا .

وبطبيعة الحال ، يمكن للمتفرج الذكى أن يلتقط على الأقل بعض القواعد الأساسية لتراث غير مألوف له كلما توغل فيه . أن حافز الابداع الملح والرغبة فى اقتحام مجالات جديدة وأصيلة — وهى من سمات الثقافة الغربية الحديثة — تؤدى أيضاً إلى تغير مستمر فى تقاليد العرض الدرامى . وتاريخ الفضايح المسرحية التى تصاحب هذه الابداعات من معركة ( هرنانى ) عام ١٨٣١ إلى الفضايح التى أحدثها إبسن أو فاجنر أو بيبكى ، يصور عملية تأسيس مثل هذه التقاليد الجديدة . وقد يعجز بعض أفراد الجمهور الذين ينشأون فى ظل تراث قديم عن إستيعاب عرض كهذا ، بينما يقوم آخرون بحل شفرة التقليد الجديد أثناء تكشفه . وإذا إكتفينا بمثال واحد فقط ، فإن إبسن لم يصدم جماهير ثمانينات القرن الماضى بطبيعة مادته الجريئة وغير المعتادة فحسب ، فرغم أنه كان مقيداً بتراث المسرحية محكمة الصنع فى القرن التاسع عشر ، إلا أن رغبته فى أن يكون أكثر واقعية قد أدت به إلى الاستغناء الفعلى عن « الاحاديث الجانبية مما تسبب فى أحداث ارتباك شديد بالنسبة للجمهور ، بالمقارنة بالحديث عن المرض التناسلى أو حقوق المرأة . وقد عبر واحد من أبرز نقاد لندن وأشدّهم ذكاء وهو كليمنت سكوت ( C. Scott ) — مبكراً فى عام ١٨٩١ عن حيرته إزاء عرض مسرحية ( روزمرز هو لم ) قائلاً :

« كانت النظرية القديمة للكتابة المسرحية تتمثل فى أن تضع قصتك أودراستك فى شكل بسيط ومباشر قدر المستطاع . والخطة المستساغة حتى الآن من الكاتب المسرحى هى ألا يترك ظلاً ممكناً من الشك فيما يتعلق برسم الشخصيات . أما إبسن فهو يحب الغموض ، انه مبهم مثل أبى الهول . وهؤلاء الذين يرغبون جدياً فى أن يكونوا منصفين فى فهمه ، يحدثون أنفسهم مراراً قائلين : بافتراض أن هؤلاء الناس أنانيون أو ملحدون أو متحررين أو غير ذلك ، فإننا لا نستطيع مع ذلك أن نفهم لماذا يفعلون ما يفعلون » <sup>(٢)</sup> .

أن الحاجة إلى إستنتاج أفكار الشخصيات الداخلية ( النص الفرعى ) التى خلقها التقليد الطبيعى الجديد ، لم يكن قد أدركها بعد متفرج مثل كليمنت سكوت ،



كذلك لم تكن المهارة المطلوبة لحل شفرة النص الفرعى من خلال ملاحظة شديدة التركيز لسلوكها السطحي الذى يبدو تافها — قد إكتسبت بعد أما اليوم فإن المثقفين من رواد المسرح قد إكتسبوا هذه المهارة ، وأصبحت مسرحيات إيسن فى نظرهم تعانى عيباً يتمثل فى أنها شفافه للغاية وواضحة وضوحاً مفرطاً فيما يتعلق بمشاعر الشخصيات .

وعلاوة على ذلك ، ففيما وراء التقاليد النوعية أو الاسلوبية التى يتم تصور المسرحية أو الفيلم فى إطارها ، فإن كل مسرحية أو فيلم قد يرسى تقاليده النوعية والفرعية الخاصة به والتى يتحتم على المتفرج أن يعيها كى يتسنى له أن يستوعب « معنى » العرض إستيعاباً كاملاً . وفى مسرحية الستائر The screens لجينيه مثلاً ، يتمثل تقليد المسرحية الخاص فى أن الشخصيات سوف ترسم بنفسها وصفاً للمناظر على ستائر ورقية فارغة خلال العرض . وفى مسرحية بيتر شيفر ( الكوميديا السوداء ) يقدم تقليد هو أصلاً صينى كلاسيكى — يتمثل فى أن خشبة المسرح المضاءة تعنى أن الشخصيات غارقة فى الظلام ، والعكس صحيح . وقد يقوم اعداد لرواية هـ . ج . ويلز ( الرجل الخفى ) على وضع تقليد بأن الشخصية التى نراها تكون غير مرئية فى الحقيقة بالنسبة لبقية الشخصيات على خشبة المسرح . ويمكن لنا أن نتوسع فى هذه الأمثلة بلا حدود تقريباً .

أن مثل هذه التقاليد الفرعية المقصورة على عروض درامية متفردة ، لا بد للجمهور أن يتعلمها بطبيعة الحال خلال العرض ذاته . ومن ثم فإنه يتعين على المؤلف والمخرج والمؤدين — أن يطوروا تقنيات يمكن للحدث عن طريقها أن يعلم الجمهور بشكل واضح الطريقة التى يفترض أن « يقرأوا » بها هذه الفرضيات الاساسية والوسائل التقنية الموضوعية حديثاً .

هـ — وبالإضافة إلى التقاليد والفرضيات والمعتقدات الاخلاقية والدينية ، والأفكار المسبقة التكنيكية والنوعية المتعددة والمقررة سلفاً على المستويين

الاجتماعى والثقافى ، يجب أن نضيف المخزون الشخصى من المسلمات والأفكار والذكريات والتوقعات التى يأتى كل متفرج إلى العرض محملاً بها .

وما يهمنا بين هذه الأشياء هو التناص Inter textuality الشخصى الخاص بالفرد ؛ أى تجربته الماضية مثلاً مع عروض لنفس المسرحية يؤديها ممثلون مختلفون ، أو عروض بعض الممثلين فى مسرحيات أو أفلام أخرى . فعند ما يرى أوليفييه فى دور هاملت مثلاً ، فقد يستنتج أفكاراً عميقة جديدة فى فن التمثيل ، ويستنتج فعلاً المعنى العميق للمسرحية نفسها من خلال مقارنة هذا التفسير بالمعالجات الأخرى للدور الذى شاهده من قبل ، مثل وضع هاملت أوليفييه فى مقارنة مع إنطباع لأداء جيلجود gielgud وسكوفيلد Scofield وسوف يكون التفسير الفردى لما يراه المتفرج ، أو المعنى الكلى للعرض — علاوة على ذلك — مشروطاً بمجموعة مختلفة من العوامل المتأصلة فى شخصيته الذاتية ، منها احساسه وذوقه البصرى فى الملابس والأثاث مثلاً ، والإحالات الشخصية بالنسبة لأنماط فيزيائية معينة من الممثلين ، أو الاهتمامات الشخصية الخاصة . فالمؤرخ المتخصص سينظر إلى احدى مسرحيات شكسبير التاريخية بنظرة تختلف عن نظرة غير المتخصص . وقد يتضمن عرض ما علامات بارزه مشحونة بالمعنى فى نظر أحد المتفرجين ، ولا يعيها فنانو العرض أنفسهم على الإطلاق ، وتظل غير مفهومة بالنسبة لبقية الجمهور . وتحكى قصة عن شاب متحمس إصطحي أباه طبيب الاسنان إلى عرض ل (روميو وجولييت) يضاف فكان الانطباع الأساسى الذى خرج به والده من المسرحية يتلخص فى أن الممثلة التى تلعب دور جولييت كان عليها فى طفولتها أن تجرى تقويماً للأسنان المعوجة . وقيل أن بائعاً متجولاً فى مسرحية ميللر ( وفاة بائع متجول ) علق بأنه يعرف أن نيو انجلند مقاطعة تقسو فيها الحياة .

إن سيل العلامات التى يطلقها مبدعو العرض ينشأ بالتالى فى عقل المتفرج الفرد كعنقود cluster من الرسائل والمعانى ينتقيه إنتقاءً فردياً ومن ثم فهو فريد من نوعه . كما صاغها ذلك الفنان الممارس المحنك والحكيم .. جوته ( ثم يستثار هذا أو

ذاك ويرى كل شخص ما يحمله فى قلبه (٣) .

ورغم ذلك ، كما افترضنا مسبقاً ، فسيكون باستطاعة معظم المتفرجين ، إن لم يكن كلهم ، أن يتفقوا فى نهاية عرض ما على المحتوى الأساسى للعرض الذى شاهدوه ، فهاملت قد أمر بالانتقام لمقتل أبيه وقتل فى هذه العملية ، والمفتش قد توصل إلى القاتل ، والطبيب الوسيم فى الكوميديا المنزلية كان بالفعل رجلاً مهذباً طيب القلب . ويجب أن يقوم هذا الاجماع بالضرورة على المستوى « الدلائلى » denotational الشديد البساطة للعلامات التى يدركها المخرجون . فما أن تتطرق الجوانب الدقيقة الخاصة « بالدلالة المصاحبة » للعلامات ونظم العلامات وبنى العلامات — إلى إدراك المسرحية وتفسيرتها ، فإنها ستبدأ فى التشعب : هل يعنى زى هاملت الأسود أنه فى حالة حداد ، أم أنه شخص سوداوى ، وهل يشير ارتداؤه الملابس البتباين مع بقية أفراد البلاط إلى أنه متمرد يريد تغيير أسلوب الحياة فى البلاد ؟ وهذا المثال المبسط تبسيطاً مفرطاً يعالج فحسب جزئية واحدة من بين عدة مئات من الأدراكات المختلفة المحتملة التى يمكن أن تؤثر فى إستجابة المتفرج الفرد .

٦ — كم من العلامات التى يتم بثها فى سياق العرض ، يتم ادراكه فعلاً ؟ وعلى أى مستوى يتم هذا الادراك ؟ ان المتفرج فى العرض الدرامى ، تماماً مثلما نحن جميعاً فى حياتنا اليومية ، يتلقى عدداً غير محدود تقريباً من الانطباعات الحسية فى كل لحظة . وقدر ضئيل فقط من هذه الانطباعات يمكن بالضرورة أن يدخل وعيه الكامل . ومن هنا ، لا بد أن تكون عملية الادراك هذه عملية إنتقاء وغرلة مستمرة للعديد من المعلومات الحسية التى نلتقاها فى أية لحظة معينة . لا بد أن يكون انتباه المتفرج مركزاً فى أية ثانية من العرض على عنصر أو عنصرين من بين المئات من المعلومات الحسية — يدوان أساسيين بالمقارنة بغيرهما .

وبالتالى فإن إدراكنا للدراما ، شأنه شأن ادراكنا للعالم نفسه ، هو إدراك « إرادى » موجه نحو المعلومات التى ننتقيها لغرض الادراك الواعى . أن بقية مجالات الادراك الحسية البصرية والسمعية والشمية واللمسية وغيرها تظل سطحية بالنسبة للتركيز

الرئيسى لاهتماماتنا ، لكنها تدرك مع ذلك ، بشكل نصف واعى أو لا واعى . فقد يحث الاشخاص الذين شاهدوا جريمة — تحت تأثير التنويم المغناطيسى — على الكشف عن أشياء لاحظوها وقاموا بتخزينها فى ذاكرتهم دون أن يدركوها إدراكاً واعياً .

وينفس الأسلوب ، فإن نسبة كبيرة جداً من العلامات المدركة فى سياق عرض مسرحى أو سينمائى ، لا تدخل الوعى ولكنها تظل دون الوعى ، فيما وراء مجال الإدراك أو على حوافه ، ويتم استيعابها دون أن يصبح المتلقى واعياً بها تماماً . مما لايعنى أن هذه الادراكات ليست شديدة الفعالية ، ففى الحقيقة يمكن البرهنة حقاً على أن هذه الانطباعات التى يتم إدراكها بنصف وعى أو دون وعى — تكون فى الغالب أكثر فعالية وتأثيراً على استجابتنا ، لأنها تظل على وجه الدقة خارج إدراكنا الواعى . إن هذه الانطباعات تحدد إختيار المرء لذلك العنقود الفريد من الرسائل والمعانى التى تشكل فى النهاية إدراكه الواعى .

ومن الواضح أن العرض الدرامى ، باعتباره تمثيلاً محاكياً للحياة « الواقعية » ، يعكس هذا الوضع ولكن بطريقة أكثر عمقاً وتكثيفاً ، لأنه أكثر إحكاماً وبراعة فى المعالجة . سيكون هناك دائماً علامات يثبتها العرض أكثر كثيراً مما يمكن لأى متفرج فرد أن يدركه أو يحل شفرته بشكل واعى وكامل . ومع ذلك فإن كل هذه العلامات تندمج إندماجاً لا واعياً مع الانطباع العام والحاله الشعورية مع الانطباع العام والحالة الشعورية والجو و« الاحساس » بالمشهد أو بالشخصية ، أو بالفيلم أو المسرحية برمتها : أن المخرج أو المصمم الجيد سيكون على وعى شديد بكل العلامات التى يتم إدراكها بلا وعى .

ان أقصر الانواع الدرامية وأكثرها إيجازاً ، وهو الاعلان التليفزيونى ، يعطى أوضح الأمثلة لهذه الحالة ، وذلك تحديداً بسبب قصر زمنه . فقد يتضمن إعلان مدته ثلاثين ثانية قليلا من كلمات الحوار والحد الأدنى من الحدث ، لكنه يحفل بالدوال التى تدرك نصف إدراك أو بلا وعى على الاطلاق ، فالمظهر المادى للشخصيات وملابسهم

والإيحاء ببيئتهم التى تلمح بالكاد فى الخلفية ، والموسيقى أو الأغنية المعبرة عن الحالة الشعورية والألوان ... هى هنا كما هو واضح لها كل الأهمية فى خلق جاذبية المنتج المعلن عنه . حقاً ، يمكن النظر إلى الحدث والحوار اللذين يتم استيعابهما بشكل واع من قبل المتفرجين ، على أنهما يقومان فقط بتهيئة الفرصة لاطلاق وابل الرسائل دون الوعائية وهى المكونات الفعالة الحقيقية للدراما القصيرة . ان المرأة التى تعبر فى الصورة عن اعجابها بالمنتج ، أقل أهمية هنا من تلك التى تبدو سعيدة وجميلة وثرية ، يحبها زوجها وأسررتها وتبدو سعيدة سعادة بالغة بحياتها ، وبالتالي تثبت الإيحاء القوى بأن مستخدمى هذا المنتج سيجدون بالمثل سعادة عظيمة . وفى الاشكال الدرامية الاطول قد يكون تركيز هذه المعلومات المدركة بلا وعى أقل كثافة ، فعلاً فالمتفرج لديه هنا وقت أطول لكى يتأمل المنظر والملابس والمظهر العام للشخصيات ، وعليه أن يصبح أكثر وعياً بهذه الدوال . ومن ناحية أخرى ، يعتمد التأمل « وإعادة الخلق » التالية للقصة والشخصيات و« عالم » الدراما فى خيال المتفرج حيث يكشف العرض المسرحى أو الفيلم عن « معناه » النهائى — إعتقاداً كبيراً على « كل » ( جشطالت ) Gestalt هذه العناصر — الذى ينشأ نتيجة لإنصهار « الانطباعات » ولا يعتمد على تفاصيل مدركة إدراكاً واعياً ومتميزاً تماماً .

وبالتالى يمكن اعتبار عملية الاتصال المتضمنه فى العرض الدرامى ، جزءاً من تراكم مستمر للدوال المدركة عن وعى أو دون وعى ، والتى يتم تركيبها وترشيحها ودمجها تصاعدياً فى بنى أكثر تعقيداً تُقَطَّر بدورها حتى تتحول إلى « كليات » Gestalts تتسم بأنها أكثر عمومية وإيجازاً وتكثيفاً ، وينشأ عنها أخيراً « المعنى » الكلى النهائى للدراما . ومن ثم فإننا فى حضور « هرم » من المعانى . عند قاعدته توجد جميع العلامات المفردة المتنوعة ، وعند قمته يوجد إنطباع معقد ولكنه موحد « عما تحكى عنه » .

ومع ذلك ، فإن هذا الانطباع العام الناشئ عن تركيب جميع الدوال وجدائل الدوال وأنسجتها المستقلة ، يصبح بدوره أساساً لدوائر أخذة الاتساع — قوامها

التفسيرات والعمليات الفكرية التي يؤدي إليها العرض الدرامي ، إن كان له ما هو أكثر من التأثير السطحي المجرد ، أثناء تأمل المتفرج له .  
وبهذا ندخل مجال « المعانى العليا للتجربة الجمالية بصفة عامة وللدراما على وجه الخصوص .



## الفصل الثالث عشر





## تدرج المعانى

١ — عند نقطة معينة من تطور الاحداث فى مسرحية بيكيت ( لعبة النهاية )  
يصاب السيد « هام » الضير الذى يجلس مشلولاً على كرسىه بالرعب الشديد . ويسأل  
خادمه « كلوف » : « ماذا يحدث ؟ » ويرد كلوف قائلاً : « شئ ما يتابع سيره » . هذا  
الشئ هو فى الحقيقة السياق الحتمى للحدث المسرحى الذى ما دام قد بدأ ، فلا بد  
أن يتابع سيره عبر بنيته الزمنية الثابتة والقابلة للتكرار لكن هام يشعر بالذعر . ويتسائل  
خائفاً :

هام : إننا لن نبدأ فى أن .. أن نعنى شيئاً ؟  
كلوف : نعنى شيئاً ! أنا وأنت نعنى شيئاً ( ضحكه مقتضبه ) أه ... هذه نكتة  
جيدة .

هام : إننى أتساءل ( وقفة ) تخيل لو أن كائناً عاقلاً عاد إلى الأرض . أليس  
من المحتمل أن تدور فى راسه الأفكار إذا راقبنا لمدة طويلة ( صوت  
كائن عامل ) أه .. حسن ، فهمت الآن ، نعم الآن فهمت ماذا  
يفعلان ! » .

وبطبيعة الحال ، ولأن هام وكلوف واقفين على خشبة المسرح ، فإن حشداً من  
الكائنات العاقلة المفترضة يشاهدهما ، يكون موضع سخرية لأنهم سوف يتساءلون لا  
محاله عما تعنيه المسرحية التى يشاهدونها ، ولأنهم سيواصلون التفكير فى ذلك

المعنى فيما بعد ، ربما لفترة طويلة من الزمن .

وقد تكون تلك فعلا — بالنسبة لبيكيت الذى يشعر بأن تأمل معنى الحياة نفسها لا طائل تحته على الاطلاق — هى المفارقة النهائية للدراما : إذ أنه بمجرد أن نرسم إطاراً لصورة من الحياة بوضعها على خشبة المسرح أو الشاشة — فإننا حتماً نجذب الانتباه إليها كشيء ينظر إليه ، ويمعن النظر فيما يعنيه ، حتى إذا كان ذلك — فى حالة مسرحيات بيكيت — هو المعنى الذى قد يريد المؤلف أن يعبر عنه ، أى أنها مجرد أشياء لا معنى لها .

فلو أننا نظرنا إلى عرض درامى ما باعتباره فعل إتصال يتضمن شيئاً معروضاً للمشاهدة والتأمل ، ومن ثم « رسالة » بأوسع معانى الكلمة ، شيئاً يريد منا شخص ما أن نراه ونعرفه ، يقوم بتوصيله مبدعوه إلى مستقبله من خلال وسيط قد يوصله إليهم « بشفرة » Code يفترض أنهم قادرون على حلها ، ثم ان متلقى هذا الذى يفترض أنه معروض عليهم كشيء يقصد به أن يفهموه ، لابد أن يبحثوا عن « معنى » هذه الرسالة .

هذه هى القضية ، رغم أن الدراما كما رأينا لا يمكن أبداً أن تختزل إلى تعبير شخصى محدد وخاص بمبدع فرد مسئول مسئولة كاملة عن المعنى الدقيق لكل عنصر أو علامة تتضمنها الرسالة الميثوثة . فالفنون الدرامية ، باعتبارها إبداعات جماعية أساساً ، تختلف اختلافاً كبيراً عن تلك الفنون التى يمكن فيها للارادة الواعية لمبدع فرد أن يسلم بها فعلا .

وحتى فى تلك الاشكال الفنية ، فإن الاتجاهات النقدية المعاصرة لا تعلق أهمية كبرى على قصد المؤلف . وبالنسبة لى ، فإن ذلك القصد الواعى قد يكون له نوازع لاواعية كامنه ، وعلاوة على ذلك فإن العناصر المنبثقة من تقاليد مسلم بها ، وقواعد تتبع دون نقاش ، والفرضيات والتقاليد الكثيرة غير المعلنة الخاصة بالتكنيك والمحتوى ، والتى قد لا يكون المؤلف حقاً على وعى بها ، لابد أن تكون قد دخلت فى صناعة العمل الفنى المعنى . وبالتالي فقد تكون اللغة والتقاليد التقنية والقواعد

الشكلية الموجودة سلفاً والخاصة بالشكل الفنى نفسه، هى التى تصنع التعبير حقاً وليس المؤلف الفرد .

وفى كل الحالات ، عندما تكتمل القصيدة أو الرواية أو اللوحة أو عمل النحت ، فإنه يصبح كياناً فنياً مستقلاً بذاته قابلاً لأى تفسير يقدمه قارئ أو مشاهد . فإن أى عمل فنى ، بمجرد أن يخرج من بين يدى مبدعه يصبح ببساطة « كائناً » هناك ويدخل كما قال هايدجر إلى الوجود Dasein ، كأى ظاهرة طبيعية أخرى مثل شجرة أو ظاهرة غروب الشمس ، فيقرأ ويدرك بطريقة أو بأخرى .

أما فى حالة فنون العرض Performing Arts ، أى الموسيقى والدراما ، فالوضع يصبح أكثر تعقيداً . فما دام للمسرحية أو القطعة الموسيقية مؤلف واحد فإن النص المكتمل أو المدونة الموسيقية تصبح وجوداً أولياً « هناك » لتقرأ وتفسر ، أما إذا وصل هذا « المعطى » الأولى إلى خشبة المسرح أو تم أدائه ، فإنه يمر عبر عملية التفسير التى يقوم بها عقل آخر أو عقول أخرى ، تخلق عند إنتاج عرض أو تسجيل أو فيلم نتاجاً اصطناعياً ثانوياً ، أو وجود جديداً ومستقلاً ، سيصبح بدوره شيئاً « ببساطة موجوداً هناك » ليكون بدوره قابلاً لأى تفسير أو قراءة أخرى ليقوم به جمهوره .

وفى العرض الدرامى على خشبة المسرح أو الشاشة ، حيث تندمج الأهداف الواعية أو اللاواعية لأفراد مبدعين كثيرين لل غاية ، سيكون هذا النتاج الاصطناعى الثانوى أبعد عن غاية المؤلف الأصلى مقارنة بما يحدث فى الأداء الموسيقى مثلاً حيث تحدد المدونة ، من خلال الدقة الشديدة التى يتسم بها التدوين الموسيقى من سرعة وإيقاع وشكل مساهمة كل عازف ، الأداء بشكل أكثر دقة بكثير ( ورغم ذلك فإنه حتى فى الموسيقى يختلف نوع الأداء اختلافاً شاسعاً ، ومن هنا تأتى الشهرة العظيمة لقائدى الأوركسترا والعازفين المنفردين الكبار ، المستمدة من مقدرتهم الفنية وأصالتهم ) .

إن التعقيد الشديد والسلاسة التى تتسم بها التفاعلات التى تحدث بين جدائل مختلفة من الاسهامات الابداعية فى الدراما — تؤكد فقط طبيعتها التخيلية والمحاكية . ان الدراما محاكاة للحياة ، والحياة نفسها ، أى العلاقات الانسانية فى البيئة الطبيعية والاجتماعية ، هى فوق كل شئ نتاج ظروف وحوادث ورغبات مستقلة لانهاية . لذا يبدو من الأنسب أن نقول بأن تمثيلها المحاكى ما هو إلا صدى لتلك الأشياء .

ومع ذلك فإن هذه الأغراض المتعددة تندمج فى العرض الدرامى بشكل مكثف ومنظم على نحو أوضح يسهل استيعابه ، بحيث يمكن لما يبدو للوهلة الأولى صورة « للواقع » المتحول للحياة والمجتمع والعالم — أن يصبو إلى إظهار شئ من الأشكال الضمنية الخاصة بالقوى التى تشكلها والنظام الذى تنطوى عليه ايقاعاتها الخاصة بالميلاد والموت ، واللقاء والرحيل ، والخطوط الصاعدة والهابطة للحياة .

ولابد لمبدعى العرض الدرامى لكى يجذبوا جمهورهم ويحافظوا على انتباهه ويعبروا عن رؤيتهم للعالم ، أن يكون لديهم شئ ما فى الذهن يريدون أن يعبروا عنه ويظهره ويوضحوه : أى قصة تروى ، أو فكرة تتجسد . ان العلامات المفردة التى يصدرها فنانون العرض المختلفين حال ابداعه ، قد لا تكون متسقة تماماً ، لكنهم فى معظم الحالات ، يعملون فى إطار بنية مشتركة ومتفق عليها من التراث القائم على أسس ثقافية بالنسبة لدلالة العلامات المبتوثة ، واجماع من جانب فنانى العرض فيما يتعلق بالتعبير الأساسى للعمل الواحد الذى ينخرطون فيه . وسوف ينجم عن شبه الاجماع من جانب الجماعة الابداعية ، إذا كانت الجماعة نفسها ذات كفاءة — اجماع بين الأغلبية على الأقل من جمهورهم ، فيما يتعلق بالأحداث الأساسية المكونة للفعل الذى يشاهدونه على الأقل فسوف يتفوقون على أن البطل يحصل على فتاته ، وعلى هزيمة الشرير ، وعلى أن القاتل يقبض عليه .. الخ . لكن تلك البنية الهيكلية التى تتألف من الحقائق الأساسية عن الحدوث الدرامية fable لا تؤلف بعد أى شئ قريب من معنى كامل للعرض . وعلى ذلك الأساس ، فسوف ينشأ بالنسبة لأى

متفرج فرد ، تدرج كامل من التفسيرات والتأملات والأفكار الممكنة التى سوف تندمج فى نظره فى شئ يظل فى نهاية الأمر فى ذاكرته باعتباره أثراً اجمالياً مغلفاً لما « يحكى عنه العرض » ، وما كان يسعى لقوله ، وماذا كان « يعنى » .

٢ — ومع ذلك ، ربما نتساءل ، هل يتعين على العرض الدرامى الذى ينتجُه مبدعوه من أجل الربح ، ويستهلكه مستقبلوه كمجرد وسيلة لتمضية الوقت — أن يكون له بالضرورة معنى أو محتوى أخلاقى سام أو راق ؟ لقد تحدث بريشت عن الدراما التى هى مجرد وسيلة لتمضية الوقت — باعتبارها « مطبوخة » أى أنها مثل الطعام الذى يستهلك ويدخل إلى الجسم لكى يتخلص منه مرة ثانية من الناحية الأخرى ، أو بأسلوب أكثر لباقة « يدخل من أذن ويخرج من الأخرى » .

وإذا تأملنا ذلك ، يمكننا أن نعترض بأن تشبيه بريشت هو فى الحقيقة ينم عن النقيض تماماً ، فبعض الطعام يمر بلا جدوى فعلاً ، لكن بعضه الآخر يصبح جزءاً من جسمنا ويقوم بتغذيته ، بل إنه فى نهاية الأمر يبنيه : كما فى التورية الألمانية الدقيقة « الانسان هو ما يأكل » وفى هذا الصدد ، فإن التشبيه المطبخى ملائم تماماً على وجه الدقة ، فحتى ما لم يتم ادراك أية رسالة أو معنى للعرض — زيادة على أنه يسهم فى تمضية الوقت بشكل مقبول ، فإنه يظل هناك بعض المعانى أو الرسائل دون الوعية واللاواعية ، حتى أكثر المسرحيات والأفلام والكوميديا المنزلية أو كوميديا الموقف ضحالة ، يتم فيها تصوير وبناء نماذج للقيم الثقافية بشكل ضمنى : ( علاقة الحب السعيدة التى تنتهى بالزواج ، الجريمة لا تفيد ، كيف يواجه رجل قوى محنته ؟ ، كيف ترتدى امرأة جميلة ملابسها ؟ ) ومن ثم تصنع الدراما فرضيات يتم استيعابها بلا وعى وتقوم بتشكيل العادات الاجتماعية ونماذج السلوك ، والمثل الضمنية والنماذج الراقية فى المجتمع . وفى حقيقة الأمر ، فإنه كلما كانت هذه الرسائل تدرك ادراكاً أقل وعياً ، كان تأثير نظم القيم التى تمثلها أشد ، لأنها لاتناقش على الإطلاق . وبذلك المعنى وعلى ذلك المستوى ، تحفل كل الدراما بالرسائل السياسية والايديولوجية سواء كانت

تناقش صراحة قيم مجتمعها أو تتقبلها ضمناً وتساعد على إقرارها ، كما هو الحال فى الأغلب الأعم وخاصة فى السينما والتلفزيون .

ولذلك ، عند تحديد تدرج المعانى التى يمكن للدراما أن توصلها ، يجب أن نعى ليس فقط الطبقات المتعددة من معنى تلك الأعمال المستقلة التى تتسم بما يكفى من الأصالة والتميز لتحمل رسائل عميقة بدرجة أو بأخرى ، ولكن لا بد أيضاً أن نتفهم التأثير التراكمى للرسائل المنقولة بواسطة الفرضيات الضمنية التى تحملها الدراما خلال تاريخها الطويل ، سواء كانت هذه الفرضيات دينية أو أخلاقية أو سياسية أو سلوكية خالصة .

وبالتأكيد فإن الكم الهائل من المادة الدرامية التى تستهلكها الجماهير فى عصرنا الحالى والتى وصلت إلى نقطة الاشباع فى تدبير الدراما السينمائية أو التلفزيونية — لها هذا التأثير على تشكيل نظم القيم والمواقف فى المجتمع المعاصر . وبلا شك فإن المسلسلات التلفزيونية والتمثيلات الكوميدية المنزلية مثلاً ، قد أصبحت أوعية شديدة الفعالية للقيم والفلسفات الاجتماعية و « معنى » الوجود النهائى فى نظر الجماهير العريضة للشعوب التى تشاهدها . بل ان هذا ينطبق أكثر ما ينطبق على النمط الأكثر انتشاراً من الدراما فى المجتمعات الغربية وهو الاعلان التلفزيونى . فالبرنامج التجارى التلفزيونى فى شكله المغلف والمركز ، يعرض فى ثلاثين ثانية العديد من ملامح تعقد تدرج المعانى فى الدراما . فعلى أدنى المستويات ، يولد بشكل وافر وغزير إتفاقاً بين الجمهور بشأن ما يحدث ( مثلاً : إهداء البطل إلى استخدام نوع البن أو مزيل رائحة العرق أو المنظف المعلن عنه ) أنه يحدد بوضوح رسالته الفورية المدركة عن وعى « استعمل ماركة كذا ! » لكنه أيضاً يعمل على مستوى تدعيم نظام قيم قائمه بالفعل . فمظهر الأشخاص المعروضين فى الصورة يصمم بحيث يستدعى انماطاً مثالية . والبيئة التى يظهرون فيها أيضاً والتى تصور بإيجاز لكنها تدرك دون وعى ، تقوى نموذج البيت المثالى ، ذوقه وأثاثه وأسلوب الحياة بأكمله .

إن الاعلانات الكثيرة التى يعيها المشاهد المتوسط لا بد حتماً أن تتبلور فى صورة قوية لقيم المجتمع ككل . وتلك الصورة قابلة بطبيعة الحال لتفسيرات مختلفة .  
اختلافاً بيناً . فبينما يدرك بعض أفراد الجمهور ، رغم أنهم قد يمثلون اقلية ، أن الصورة التراكمية للمجتمع ما هى إلا تعبير عن روح الخداع والجشع والشغف بالجوانب الشديدة التفاهة فى الوجود الانسانى ، فإن الأغلبية الساحقة سوف تتقبل ضمناً هذه الصورة التى تنطبع دون وعى ليس باعتبارها صورة للحقائق الحياتية التى لا تنافس فحسب ، بل باعتبارها أيضاً نموذجاً يطمح إليه . وعلى أية حال سواء كانت هذه التمثيلات القصيرة البادية التفاهة تبنى صورة ايجابية ضمنية أو سلبية يتم تحليلها عن وعى ، للمجتمع وما فيه من قيم ، فإنها على المدى الطويل توصل رسالة فعالة ويمكن إعتبارها سلاحاً سياسياً وثقافياً فعالاً .

هذا المثال الذى أوردناه هنا ، بدون أى قصد جدلى ولكن لأنه أبسط نموذج لمسألة شديدة التعقيد ، قد يساعد على تصوير كيف يمكن للدراما التى هى محاكاة للحياة والمجتمع — أن تمسك كما يقول هاملت « المرأة أمام الطبيعة » وتولد معان على مستويات متعددة : من خلال « رسالة » أو « مقولة أخلاقية » لعرض واحد لمسرحية أو فيلم أو برنامج تليفزيونى ، وأيضاً تراكمياً من خلال الفرضيات الضمنية والتى لاتناقش بل تمتص دون وعى ، والتى تنشأ من جماع عدد من العروض الدرامية ، وتشكل موقف الفرد وآرائه فى المجتمع ، والعلاقات الانسانية ، وروح عصر معين ، أو حقاً — فى الأعمال الدرامية العظيمة — من خلال الأفكار الاجتماعية والفلسفية العميقة التى قد يثيرها عمل فنى عظيم كهذا .

٣ — إن تعدد نظم العلامات التى تقوم الدراما المعروضة بدمجها معاً من مساهمات العديد من الفنانين والفنيين المختلفين ، هى التى تمكنها من انتاج محاكاتها الكاملة المميزة للواقع . إذ أن على المتفرج عندما يواجه الدراما — أكثر مما يفعل فى الأشكال الفنية الأخرى — أن يستنبط معناه الخاص مما يشاهده . وفى معظم الأدب الروائى يميل المؤلف إلى أن يضع تعليقه الخاص وتقييمه للأحداث



المصورة ، كما يقدم لنا التصوير والنحت — مهما كان تجريبياً — ما يمكن أن نعتبره بوضوح رؤية الفنان الشخصية للعالم . إن الدراما ، ذلك الشكل الفني غير النقي المتغاير العناصر ، بمزيجها الذى يجمع بين الواقعى والخيالى ، بين الفن والواقع ، هى مثل الطبيعة نفسها فى غموضها وتمثيلها الحقيقى أو الظاهرى الخالى من القيمة للشخصيات والأحداث .

لقد تخلى المؤلف والمخرج وسائر الفنانين الآخرين المساهمين فى العرض عن حقوقهم فى التعبير عن آرائهم الشخصية . وقاموا عن طريق المحاكاه باعادة خلق لعالم الواقع غير المحدد المعالم ، فى مواقف وشخصيات وصور قابلة لأنواع شتى من التفسيرات المختلفة بل والمتناقضة .

ولأننا لايمكن أن نعتبر أية كلمات تقولها الشخصية الدرامية بمثابة رأى المؤلف ( أو المخرج أو الممثل ) بل لابد أن تظل دائماً وبشكل قاطع ، رؤية هذه الشخصيات بالذات ، فإن وجهة نظر المؤلف ( أو المخرج ) بالتالى يمكن فقط أن تستنبط فى نهاية الأمر من محصلة التفاعل الجدلى بين كل الأحداث والأفعال والآراء المطروحة فى العرض ، إن كان هذا التعبير عن موقف سياسى أو أخلاقى مقصوداً حقاً وعن وعى . أو بالأحرى لابد أن يستنبط من النسيج المعقد للصراعات الموجودة به . ولذلك ، تماماً كما فى الحياة الواقعية ، يجب أن يصل كل منا إلى تقييمه الخاص للأحداث ، فالمتفرج فى الدراما يضطر إلى إستخلاص حكمه القيمى وفهمه الخاص لما تعنيه الدراما فى النهاية من خلال ما أدركه فى سياق العرض .

ولايعنى هذا — القول بأن مبدعى الحدث الدرامى قد لا يكون لديهم رأى يماثل ما أرادوا التعبير عنه وأنهم لم يبذلوا قصارى جهدهم لصياغة حكم المتفرج والتأثير عليه فى إتجاه ذلك المعنى . وهنا أيضاً يحقق أفضل الفنانين وأبرعهم قدراً من النجاح . وكما كانوا بارعين ، زاد وعيهم بخطورة محاولتهم الابداعية .

إن اجتماع أهداف سائر صنائع العرض يولد الحدث الدرامى الذى لا بد أن يتمخض بدوره عن إجماع بين الأغلبية الساحقة من المتفرجين على الأقل ، بشأن ما « حدث » أساساً . وعلى أية حال ، فإن مضمون الفعل هذا المتفق عليه بالاجماع هو ما لا بد أن يصبح بدوره حتماً ، أساساً لتفسير المتفرج الفرد الشخصى — لما كان العرض يعنيه فى رأيه وفى رأيه وحده .

إنها عملية تبدأ أثناء العرض ، لكنها يمكن أن تستمر ، وغالباً ما تستمر لفترات من الزمن تندمج أثناءها الانطباعات التى تتشكل أثناء العرض عن وعى ، مع المفاهيم والحالات الشعورية والأجواء وعوامل الجاذبية والكراهية الغريزية دون الوعية أو اللاواعية كلية — التى أثارها العرض بصورة تدريجية ، وتنمو حتى تتبلور ذكرى التجربة نفسها فى النهاية ، فى صورة أو إنطباع باق يصبح جزءاً من مخزون الفرد من التجربة المتذكرة التى تشكل عالمه الداخلى وتساهم فى هويته الشاملة المكتسبة .

ومع ذلك فإن هذه الصورة المقطرة والذكرى الباقية للحدث الدرامى — ليست بحال من الأحوال أحادية الأبعاد . فقد تكون بالفعل حاضرة وفعالة فى أن واحد على عدة مستويات مختلفة .

٤ — أن « تدرج » المعانى هذا الذى تحدث عنه دانتي فى صياغته المشهورة للقيمة Validity الباقية ، فى رسالته إلى Can Grande della Scala وهى العاشرة من « رسائله » Epistolae التى أهدى فيها ( الكوميديا الالهية ) إلى حاكم فيرونا الذى استضافه فى منفاه ، وقدم فيها تفسيراً للطريقة التى يرى أن يقرأ الناس بها قصيدته .

هنا يوضح دانتي أن معنى عمله ليس بسيطاً : ( ان معنى هذا العمل ليس بسيطاً ، لكن يمكن القول بأن له معان متعددة ، إذ أن هناك فرق بين المعنى الحرفى وبين المعانى التى يستدل عليها من المعنى الحرفى ) ( الرسالة العاشرة ، فقرة ٧ ) .

وفيما وراء المعنى الحرفى ، يميز دانتي بين المعنى « المجازى » أو « الصوفى » ، و« الأخلاقى » و« الروحى » anagogical الموجود فى نصه . ويصور ما

يعنيه بتوضيح للقصة التي وردت فى الكتاب المقدس عن رحلة بنى اسرائيل إلى مصر، إذ يمكن اعتبارها « حرفياً » كحقيقة تاريخية، و« مجازاً » كصورة لافتداء المسيح للبشر، و« أخلاقياً » كصورة من صور انتقال الروح من الخطيئة إلى الفضيلة، و« روحياً » باعتبارها تشير إلى تلقى الروح فى الجنة الخالدة فى نهاية المطاف .

هذا المعنى « الروحى » الذى يسميه دانتى فى موضع آخر، المعنى الأسمى Supreme Sense، هو المعنى الروحى النهائى الذى يمكن لقارئ أن يستخرجه من الكتب المقدسة . وفى مجالنا هذا، هو الشكل الأرقى من الاستنارة الفكرية أو الروحية التى قد يجربها المشاهد لعرض درامى .

ولكن قبل الوصول إلى أسمى مستويات المعنى جميعاً، فهناك المعانى « السامية » الأخرى المتأصلة فى نسيج العرض الدرامى، والتى لا بد من اكتشافها من خلال التفسير ( كما فى أية تجربة أخرى أدبية أو فنية أو حتى « واقعية » ) وهى المعانى المجازية والأخلاقية .

٥ — وربما كان علينا اليوم أن نستخدم بدلاً من كلمة أخلاقى Moral — كلمات « سياسى » أو « إيدلوجى » أو « اجتماعى » . وأى عرض درامى يتضمن بلا شك معان ويمكنه توليد معان على كل المستويات . إن الاستعارة Metaphor والرموز توجد فى طبيعة الدراما ونسيجها الخالص . فخشبة المسرح أو النافذة المؤطرة للشاشة هى نفسها تعبيرات مجازية للعالم فهى الألواح التى تمثل، بينما أكد شكسبير: ان العالم نفسه يمكن أن يعد إستعارة للمسرح . إن خشبة المسرح أو الشاشة كمكان تعرض فيه الأشياء الدالة، ترفع الأشياء والأحداث الشديدة الواقعية إلى وضع نموذجى وتجعلها دالة فيما هو أبعد من وجودها الفردى المجرد: إنها تصبح علامات لعدة أشياء وأحداث مشابهة، ف« روميو » هو نموذج لكل المحبين من أول نظره، و« جريجز فيرله » نموذج لكل المتعصبين للحقيقة الذين يكونون سبباً فى الدمار، والأنسة چوليا نموذج لكل الشابات القلقات المدللات . إذن، فأى شئ وأية إيماءة

يمكن أن تحمل بمعنى إستعارى أو رمزى شديد البعد عن وظيفتها الفعلية أو الحرفية فى العرض .

وإذا أوردنا مثالا بسيطاً ، ففى مسرحية ( الخال فانيا ) هناك كما تخبرنا الارشادات المسرحية ، خريطة لأفريقيا معلقة على الجدار فى مختلى فانيا حيث يدير العمل المكتبى للضيعة . ولأن الخريطة التى يلمح إليها بصرامة لها وظيفة دالة خالصة على المستوى الحرفى . فهى تخبرنا أن فانيا لا يهتم كثيراً بطريقة تأثيث مكتبه ، إذ يمكن أن يكون هناك أدوات أكثر فائدة على جدران مكتب الضيعة ، مثل رسوم بيانية للمحصول . إذن فالخريطة علامة فعالة تساهم فى رسم شخصية فانيا . وعلاوة على ذلك فإن كونها خريطة مدرسية يوحى بأن هذه الغرفة كانت تستخدم أصلاً كفصل دراسى للضيعة ، حيث تلقى فانيا وشقيقته الراحلة دروسهما فى الجغرافيا والمواد الأخرى . وبالتالي تخبرنا بالكثير عن التاريخ العائلى . ومع ذلك تصبح تلك الخريطة على المستوى المجازى علامة شديدة الفعالية على عيشة وجود فانيا ، وعلى تناقض الحياة نفسها .

على المستوى الواقعى هى خريطة لأفريقيا ، وعلى مستوى الشخصية تبين تراخى فانيا وكسله ، وعلى مستوى الحبكة هى عنصر من تاريخ الأسرة ، وعلى مستوى الاستعارة رمز لعبث الوجود الانسانى . كل هذا فى قطعة واحدة من مكونات خشبة المسرح . وبالطبع ، فإنه ما اذا كان كل ذلك يدركه المتفرج الفرد ، هذا يعتمد على حالته الشعورية وقدرته على التلقى . ومن ثم ، فإن المستوى المجازى يسمو بالحقائق المفردة إلى مفاهيم عامة وقابلة للتعميم عن طبيعة العالم والحياة والوضع الانسانى ، وقد تؤدي إلى إستارة عميقة .

وهنا أيضاً بطبيعة الحال تعكس الدراما العالم الواقعى فحسب ، فإذا قابلت أنا مثلاً فى ذلك العالم الواقعى شخصاً لأول مرة ، فإننى أحصل على مصهر وملابس وكلام وسلوك — تحدد ما اذا كان أهلاً للثقة والاعتماد عليه ، صديقاً أم يشكل

تهديداً ، بالضبط كما يقوم المتفرج على عرض درامى بحل شفره الملابس التى ترتديها إحدى الشخصيات وكلامها وسلوكها . لكننى أيضاً قد أرى شخصاً أقابله كممثل لفئة بأكملها من الأشخاص ، كاستعارة لهم ، بل كمفهوم مجرد ؛ فالسكير الواقف أمام مقر جيش الخلاص فى المثال الذى استخدمه بيرس وايكو ، يمثل كل السكارى ، وقد يتحول رجل عجوز أقابله فى الشارع إلى رمز للشيوخوخة فى نظرى ، وقد يصبح ساعى البريد الذى يوزع برقية « ملاك الموت » اذا جلب خبر وفاة شخص عزيز ، وقد يصبح الغروب تعبيراً عن الفناء . وبالتالي فإن كل شئ فى العالم « الواقعى » ينطوى على امكانية ادراكه كرمز مجازى . وفى العمل المنظم والمحكم للاطار الدال للدراما ، يلاحظ أكثر ذلك الميل « للواقعى » للتحول إلى « المجازى » .

وفى بعض عصور تاريخ الدراما كانت مثل هذه العناصر المجازية محورية بالنسبة للأسلوب التجريدى للعرض ؛ مثل المسرحيات الأخلاقية فى العصور الوسطى أو الأفعنة المجازية فى عصر النهضة . لكن حتى فى الدراما الواقعية المعاصرة ، بل فى السينما الأكثر واقعية ، يؤدى هذا الطابع الثنائى المزدوج للعالم الواقعى باستمرار إلى تحويل الأشياء الشديدة التفاهة إلى إستعارات ورموز ، والسبب ببساطة هو ان هذه الأشياء أو الشخصيات — تتركز فيها معان متعددة .

ان خشبة المسرح أو الشاشة — باعتبارها الأداة المؤطرة لعرض الأحداث ذات الدلالة — تدعم تدعيماً عظيماً استعداد الناس والأشياء والأحداث هذا فى العالم الواقعى إلى إكتساب طابع المجاز ، إنها تصبح استعارة للعالم : « الدنيا كلها مسرح » . لقد استغل شكسبير هذه الطبيعة المجازية لخشبة المسرح بأكثر الطرق براعة . فقد قارن ماكبث عمر الانسان القصير فى الدنيا « بظل يمشى ، ممثل مسكين / يتبختر ويستشيط ساعته على المسرح / ثم لا يسمعه أحد بعد ذلك » إن الاستعارة لاتقال فحسب ، لكنها تتجسد بواسطة الممثل الذى ينطق بها ، والذى هو نفسه ممثل مسكين سوف ينساه الناس . وبالتالي يتحول هو نفسه إلى استعارة .

وفى مسرحيته ( انتقام انطونيو ) التى كتبها مؤلف إليزابيثى آخر لم يقيم تقييماً عادلاً هو چون مارستون ، هناك شخصية تدعى « باندولفو » ، وهو عجوز يؤكد خلال الفصول الأولى على أنه رواقى ، إذ لايبالى لمصائب . ومع ذلك فحين يقتل ابنه ينهار باكياً بعد أن حاول أن يبدو هادئاً فى البداية . وعندما يقال له بأنه كفيلسوف رواقى يجب ألا يتفعل أنفعالا كهذا ، يعترف قائلاً :

ان الانسان سوف ينهار رغم أنف الفلسفة .  
لماذا كل هذا بينما لم ألعب إلا دوراً مثل طفل  
يلعب دوراً مأسوياً ينطق بكلمات رنانة وتهتاج  
مشاعره ، لكنه حين يفكر بضعفه الطفولى  
يخفض بصره . لقد تكلمت كأنتى أكبر من إله  
إلا أنتى أقل من إنسان . ( ف ٤ — م ٢ )

هذا التعبير المجازى — اننا جميعاً نشبه ممثلين من الصبية يلعبون أدوار الأبطال القدماء — استعارة رائعة ، لكن إذا نظرنا إلى تاريخ مسرحية مارستون وأدراكنا أنها كتبت ليؤديها أطفال القديس پول ، فإننا نكتشف أن مارستون كان يستخدم نمطاً مجازياً أكثر براعة بكثير . فالعجوز الذى يتحدث عن نفسه كطفل صغير ، كان طفلاً حقاً . هنا لا يستخدم الممثل استعارة شعرية لكلمات النص فحسب ، بل كانت الاستعارة الشعرية نفسها مجسدة فى طفل يمثل عجوزاً ، وتتجسد الفكرة الأساسية الممثلة فى أننا فى محاولتنا للاستمرار فى التحكم فى قدرنا ، فإننا نشبة فى الواقع كل الممثلين الأطفال الذين لايتظاهرون فحسب بأنهم شبوا عن الطوق ، بل بأنهم فلاسفة عجائز حكماء .

وبالتالى ، فإن ذلك التوتر بين الممثل الحقيقى والدور الذى يلعبه ، يصبح منبعاً قوياً للمعنى المجازى فى الدراما . إن المعانى الإضافية المجازية توجد حتماً فى كل الدراما ، حتى فى تلك التى تبدو شديدة التفاهة . فعندما زرت تشيكوسلوفاكيا عقب الغزو الروسى لها ، حدثنى أحد رجال المسرح التشيكى الكبار عن الصعوبة التى

يلقونها فى تجنب الاغلاق إذا قدموا مسرحيات ضد الروس . فإذا قدموا المسرحيات الكلاسيكية التشيكية ، كان ذلك فى حد ذاته تأكيداً على عزمهم على الاستقلال ، وإذا قدموا المسرحيات الغربية كان الشئ نفسه . ولذلك فقد شعروا بأن أكثر الحلول أماناً هو مهزلة غرف النوم Bedroom farce . ولكن عندئذ ، عندما فتح الزوج فى أحد المشاهد النموذجية للمهزلة — الدولاب ووجد العشيق مختبئاً بداخله ، تسببت عبارة : « ماذا تفعل فى دولاب ملابسى ؟ » فى إغلاق المسرح ، إذ تحول الموقف فى نظر الجمهور إلى تعبير مجازى قوى عن موقف بلادهم .

٦ — ويدخلنا هذا إلى المستوى التالى لتدرج المعانى ، ذلك الذى أسماه دانتى المستوى الأخلاقى ، والذى يمكن اليوم أن يشمل دلالات الدراما الاجتماعية أو السياسية أو الأيدلوجية ، ومعانيها الاضافية . وكما تبين النادرة التشيكية ، يمكن أن يكون هذا المعنى بعيداً تماماً عن أهداف المؤلف الأصلى ، أو حقاً فى هذه الحالة الخاصة ، بعيداً عن أهداف المؤدين .

ان المعنى أو جملة المعانى التى يدركها المتفرج للحدث الدرامى أو يتلقاها دون وعى ، تكون دائماً نتاج التفاعل بين مضمون العلامات التى يبتها الحدث ، من ناحية ، وبين كفاءة المتفرج فى حل شفرتها من ناحية أخرى . ويكون ذلك دائماً وبالضرورة ، فى سياق موقفه الشخصى والظروف الاجتماعية والتاريخية التى يعيش فيها . ان نفس العرض الدرامى قد يعنى شيئاً بعينه لشاب ، و شيئاً آخر بالنسبة لرجل عجوز ، ويعتمد معناه « الأخلاقى » أو الاجتماعى أو الأيدلوجى أو السياسى إعتماداً كبيراً على السياق الاجتماعى والتاريخى المحيط بالعرض . فإن عرضاً لمسرحية ( هنرى الخامس ) يؤثر فى الجمهور الانجليزى أثناء الحرب العالمية الثانية عندما كانت البلاد فى حالة حرب وفى خطر داهم ( شاهد فيلم أو ليقئيه ) بشكل يختلف عما قد يفعله اليوم ، حيث ستبدو البلاغة التى تمجد الحرب مختلفة تماماً فى عالم أصبح معادياً . للحرب مثل عالمنا هذا .

ان أى عمل درامى مهما كان ، يتضمن ايماءات سياسية لسبب بسيط ، وهو أن الدراما تتعامل مع العلاقات الانسانية التى لا بد أن يكون لها بالضرورة أبعادها الاجتماعية ومن ثم السياسية . لقد هوجمت مسرحية ( فى انتظار جودو ) كثيراً فى فرنسا فى وقت ما ، لأنها غير سياسية ( وضمناً لأنها تحت على موقف السلبية السياسية وتقر الوضع الراهن ومن ثم تحض على موقف سياسى رجعى ) وهذه المسرحية كانت لها إحياءات « ثورية » عندما عرضت فى الجزائر على الفلاحين الذين لا يملكون أرضاً ، والذين فسروا فعل الانتظار بلا جدوى ، كتعبير مجازى عن الاصلاح الزراعى الموعود والذي لا يتحقق أبداً . وفى بولندا اعتبر نفس الحدث الذى يتوقع بحماس لكنه لا يحدث — أنه التحرر من الروس . كل سياق مختلف أنتج احياءات سياسية مختلفة . وكلما تراجع المؤلف زمنياً ، قل ارتباط أهدافه الأصلية بالأوضاع الجديدة ، واختلفت رسالته ، أو ما أسماه دانتى المعنى « الاخلاقى » للنص ، اختلافاً شديداً .

ولذلك لا بد وبحكم الضرورة أن يكون النص متعدد القدرات فى زمن واحد ، فيعنى أشياء مختلفة لأفراد مختلفين فى أية لحظة تاريخية معينة ، ومع تعاقب الأزمنة بمرور الوقت ؛ فقد يعتبر عطيل فى أحد الأوقات وفى مجتمع ما متهم بالزواج من خارج حدود جنسه ، ومن ثم ينتهك قانوناً أخلاقياً ، وفى وقت آخر ومكان آخر ينظر اليه كضحية بريئة لتدبير شرير ، ومرة ثالثة كأحمق غيور . وبينما تكون هذه الرؤى شائعة فى زمانها ومكانها بسبب الموقف السياسى والاجتماعى ، نجد أن بعض أفراد الجمهور يستنبطون معان مختلفة إختلافاً حاداً من أحداث مسرح شكسبير وشخصه . فقد كانت مسرحية مثل ( تاجر البندقية ) تمثل فى ألمانيا أثناء العهد النازى باعتبارها مسرحية دعائية قوية ضد السامية . وقد تؤدى المسرحية نفسها اليوم كتمجيد للانسانية العميقة التى يتحلى بها اليهود الذين اضطروا إلى الانتقام الشرير بسبب معاناتهم من الاضطهاد والاستفزاز الذى لا يطاق . أما ما أراد شكسبير نفسه وفرقه أن يعبروا عنه من



خلال المسرحية فقد أصبح من المحال أن نعرفه، كما أنه لا يهتم الجمهور المعاصر في شيء .

لقد كتبت مسرحية ( أوديب ملكاً ) لسوفوكليس من أجل جمهور أثينا الذي لم تكن الأسطورة مألوفة بالنسبة له فحسب ، وإنما كان أيضاً مشبعاً بعمق بالإحياءات الدينية لمفاهيم مثل القدر وإرادة الألهة وصدق العرافين .. إلخ . وتظل المسرحية نفسها تؤثر تأثيراً عميقاً على الجماهير المعاصرة ، ولكن من الواضح أن تلك الإحياءات الأصلية ستفوت على هذه الجماهير . ومن ناحية أخرى ، فليس بين أفراد الجمهور المتعلم في الغرب واحد لا يدرك المفهوم الفرويدي لعقدة أوديب ، وسوف ترى المسرحية في المقام الأول كتوضيح لذلك المفهوم الذي لا يمكن لسوفوكليس أن يكون واعياً به . ولنا أن نتأمل في السبب الذي مكن سوفوكليس من التعبير عن شيء لم تتم صياغته إلا بعد مرور حوالى ألفى سنة : فقد نقول إن الخوف من اتصال المحارم كان ماثلاً في عقله الباطن ، كما لا بد أن يكون كذلك لدى كل البشر الذين لديهم آباء ، إذا صدقنا ما يقول فرويد . أو نقول ان اسطورة أوديب نفسها كانت تتضمن بالفعل النموذج البدائي من اللاوعى الجمعى للبشر . ولكن كل هذا التبرير لا يمت للموضوع بصلة في نهاية الأمر إذ أن هذا النص قد جاء ليعنى هذا بالنسبة لنا وبالنسبة للأجيال القادمة قد يعنى شيئاً جديداً تماماً لم نفكر فيه بعد .

ان الدراما تعكس الحياة أكثر مما يفعل أى فن آخر ، وفي الحياة الواقعية أيضاً ليس باستطاعتنا تحديد المعنى النهائى لأى حدث أو تجربة خضناها . فإن تجربة تبدو اليوم تافهة — فننقل تجربة فتاه تقدم عرضاً إلى أحد الشبان — قد تتحول فيما بعد لأن تكون لحظة سعيدة ومصيرية في حياتها لأنه أصبح زوجها فيما بعد . وبعد بضعة سنوات أخرى ، عندما يتم الانفصال بينهما يتحول معنى نفس الحدث إلى معنى الكارثة .

إن الميزة الكبرى التى تتفوق بها الدراما المسرحية على الوسائط الدرامية التى تدمج النص والعرض تماماً — مثل السينما والدراما التليفزيونية المسجلة — يتمثل بالتحديد

فى أن كل عرض يمكن أن يأخذ فى الاعتبار الوضع الثقافى والاجتماعى والتاريخى والجغرافى الجمهور ، ويعدل المضمون الأساسى للمسرحية وفقاً لهذه الظروف المتغيرة . وفى المسرح الحى يكون القسم المكتوب من المسرحى — بطبيعة الحال — جزءاً صغيراً من « نص » العرض أو « سياقه » ككل . هنا يشارك كل من المخرج ومصممى المنظر والملابس والاضاءة والمؤلف الموسيقى ومصمم الرقصات والممثلين — بدواهم المتفرده . ومشاركاتهم ستكون مختلفة ، ومتسقة مع الذوق الاجتماعى والثقافى ، بالاضافة إلى الظروف التكنولوجية فى زمانهم ، عندما يعرض نفس النص فى بلدان مختلفة فى عصور مختلفة .

إن عمر السينما القصير لايسمح لنا بأن نجرب تغير المعنى الذى يخضع له نص عرض مسجل ميكانيكياً ومن ثم شديد الثبات . ومع ذلك يمكننا أن نرى بالفعل فى أفلام عمرها نصف قرن ، كيف يتغير معنى العرض تغيراً حاداً فى عيون جيل تال : فالعناصر التى كانت كمسلمات ، مثل مוזيات الملابس أو المظهر الانسانى ، تصبح الآن تعبيرات تاريخية قوية والفرضيات الاجتماعية والأخلاقية التى يقوم عليها الحدث فى زمن صناعة الفيلم قد عفا عليها الزمن وأصبحت مملة والعناصر التى كانت تتسم بالأصالة الشديدة فى زمانها تقنيات المونتاج الجديدة مثلاً ) قد أصبحت اليوم مكررة ورثة . واللغة نفسها قد تغيرت ، وما كان عامياً معاصراً ، قد إكتسب نكهة تاريخية . وكذلك الحال بالنسبة لأساليب التمثيل ... الخ . وبهذا التغير فى وجهة النظر ، فإن القيمة التى نضيفها على أفلام قديمة بعينها ستتغير أيضاً : فما كان غير ناجح وقت صناعته ، سوف يكشف فجأة عن إستارة تاريخية هامة أو يدرك على أنه كان سابقاً لزمته ، ومن ثم كانت أهميته كإرهاصة للاهتمامات المعاصرة .

٧ — إن القول بأن كل الدراما بلا استثناء ، لابد أن تحمل — بحكم طبيعتها — اىحاءات ومعان سياسية قوية ، وأن مبدعى العرض الدرامى لايمكنهم فى نفس الوقت أن يحددوا تحديداً كاملاً على الإطلاق — طريقة تفسير عملهم فى أى مكان وزمان من جانب الأشخاص الذين يأتون إلى العرض محملين بأفكار مختلفة تمام الاختلاف —

هو قول تنجم عنه المفارقة التى تتسم بها كل الدراما السياسية ، أى الدراما التى تتم صياغتها بوعى وتعتمد لتحقيق أهداف دعائية أو سياسية بعينها .

إن الدراما كلها ، تتضمن بالضرورة مواقف حوارية وجدلية ، لا بد فيها — كما أشار هيجل — أن يكون لكل جانب حجج دفاع قوية خاصة به ، على الأقل من وجهة نظر ذاتية ، ومن ثم يكون « على حق » . ومن الصعب أن يعالج الحدث بطريقة يكون فيها أحد الأطراف بوضوح « فى جانب الملائكة » بالمقارنة بالطرف الآخر . فقد كان الشيطان ، حتى فى مسرح العصور الوسطى الذى يعتمد على المجاز ، « ينطق بأفضل الأبيات » وبرزت شخصيته كشخصية محبوبة للغاية . وعلاوة على ذلك فإن معالجة الحدث التى تفضل بشكل سافر وجهة نظر على الأخرى ، سوف يستوعبها الجمهور ، وقد يستاء منها أيضاً كثيراً من أفرادها . وبالتالي فإن أى دراما دعائية منحازة ايديولوجياً بشكل صريح — قد يكون لها تأثير محبط . وتاريخ المسرح الدعائى والسينما الدعائية حافل بالأمثلة على هذه الظاهرة .

ومع ذلك فإن الدراما السياسية الهادفة ، قد يكون لها تأثير سياسى فعال ، يخلق فى حالة وجوده استعداداً لدى الجمهور لتقبل رسالتها . وينطبق هذا بصفة خاصة على الدراما الوطنية القومية مثل ( هنرى الخامس ) فى انجلترا ، و( فيلهلم تل ) فى سويسرا وأسلاف ( ميكيفتش ) فى بولندا . كما ينطبق بنفس الدرجة أيضاً على الدراما الثورية ، وتندرج تحت هذه الفئة الروائع العظيمة التى انتجتها السينما السوفيتية فى بداياتها المبكرة . ومع ذلك غالباً ما تؤكد هذه الأمثلة النظرة القائلة بأن الدراما ليست أداة جيدة جداً فى الدعاية لرؤى ايديولوجية معينة . فهذه المسرحيات والأفلام بشرت ومازالت تبشر بمذهب جديد .

ومن ثم ، فإن الدراما بشكل عام قد لا تكون شديدة الفعالية فى تحقيق أغراض سياسية قصيرة المدى . ومن ناحية أخرى كانت الدراما ومازالت ذات تأثير قوى على المدى البعيد فى تغيير المواقف الاجتماعية ، وفى التطور التاريخى للوعى الجمعى .

وليس الإغراء المباشر أو الرسالة السطحية هي ما يؤثر أكبر تأثير ، وإنما الايحاءات غير المباشرة للحدث الدرامى ، والمعنى الذى ينشأ ، كما كان بين سطور الحوار ، من الأصداء الأشمل للفعل — وهذا يتسق وطبيعة الدرامى الجوهرية .

غالباً ما يتكرر التأكيد على أن عرض مسرحية بومارشيه ( زواج فيجارو ) فى أبريل عام ١٧٨٤ على مسرح الكوميدي فرانسيز ، قد لعب دوراً هاماً فى تمهيد الرأى العام وتهيئته للثورة الفرنسية . وإذا كان هذا صحيحاً ، فقد كان تأثير المسرحية السياسى غير مباشر بشكل ذى مغزى ، فقد عرضت المسرحية لخدام لم يكن فقط أكثر ذكاء من سيده ( وذلك كان معتاداً فى الكوميديا منذ بلاوتوس حتى الكوميديا ديلارتى ) بل يبدو منواتاً بشكل فعال وظاهر لكل إدعاءات سيده الارستوقراطية ، ومنتصراً عليه فى النهاية ( بدلا من أن يضع ذكاءه فى خدمة مآرب سيده ) .

وبالمثل كان تأثير الدراما الطبيعية التى كتبها مؤلفون مثل إيسن أو هاوبتمان أو جوركى أو شو ، والذين أسهموا مساهمة فعالة فى تغيير مواقف الجمهور تجاه النساء والطبقة العاملة والتقاليد الجنسية .. الخ . — تأثيراً تدريجياً وغير مباشر . وغالباً ما تمارس الدراما تأثيرها الأخلاقى الأكثر فعالية واستمرارية ، من خلال تأمل مواقف الجماعات الأكثر تقدمية بين الناس ، وتعرضهم لسخرية الجمهور ومناقشته ، ومن ثم تخترق تدريجياً وعى المجتمع . والعملية هي واحدة من حلقة متواصلة من التغذية المرتدة ، حيث تقوم الرؤى المتغيرة فى مجتمع ما والتى تنعكس فى الدراما — بتغيير المناخ الأخلاقى وتجهز الخشبة بدورها لصورة التغيير التالية التى سوف تنعكس أيضاً ، فى نهاية المطاف ، فى الدراما ... وهكذا .

ان التهذيب التدريجى للمواقف تجاه الأقليات العرقية والجنسية ، وتعرية الموضوعات التى مازالت محرمة حتى الآن وطرحها للمناقشة العامة ، الأمر الذى يميز تطور المجتمع الغربى فى الاعوام الخمسين الماضية — يرجع الفضل الأعظم فيه إلى الدراما المعروضة على خشبة المسرح والشاشة . ومع ذلك فإن هذا التأثير الاصلاحى الذى تكشف عنه الأعمال المتميزة للوسائط الدرامية — كان بوضع دائماً

فى مقابل تأثير الدراما الشعبية الأقوى بكثير ، وغير المباشر فى تدعيم الوضع السياسى والأخلاقى والاجتماعى الراهن ، بنفس الدرجة .

٨ — كان التأثير السياسى والاجتماعى للدراما يعتبر ناشئاً عن أن الدراما يعايشها حشد من البشر اجتمعوا فى مكان واحد فألفوا كياناً جميعاً وقتياً : أى جمهور . وفى زمن تعايش فيه الجماهير العريضة معظم الأعمال الدرامية فى عزلة أو فى جماعات صغيرة ، فإن العلاقة التى تربطهم بمنايع التجربة الدرامية فى الطقوس القبلية أو الاجتماعية أو الدينية ، قد تلاشت إلى حد بعيد .

وفى الواقع ، يظل السؤال مطروحاً عما إذا كان التليفزيون كوسيط درامى ، قادراً فعلاً على انتاج الخبرات والمعانى العميقة جداً ( الروحية ) على الاطلاق ، لسبب بسيط هو أنه يفتقر إلى العنصر « الغامض » الذى ينصهر بوساطته الجمهور فى ذروة الكثافة الفكرية والعاطفية والفنية — فى كيان أسمى ويشارك فى لحظة شبه صوفية يتقد فيها نفاذ البصيرة وفى الحقيقة فإننا إذا فكرنا ملياً فى أن العنصر « الغامض » هو ببساطة أحد جوانب « سيكولوجية الجمهور » كما حددها لوبون Le Bon أو فرويد ، سنجد أنه ينبثق من وعى الفرد باهتمام المتفرجين الآخرين ، وصوت تنفسهم المنخفض وسكونهم ، أو على العكس ضحكاتهم المرتفعة وحماستهم الواضحة .

ولا شك فى أن تجارب العرض الدرامى التى نحسها بعمق أكبر وتظل فى الذاكرة — تنبع من الموقف السيكولوجى الجمعى للمتفرج الفرد الذى يشعر بأن شخصيته تظهر فى حضور يؤدي به لحالة تحول شخصى transpersonal presence ، فيتوحد مع الشخصية الجمعية للجمهور . وفى مثل تلك اللحظات ، على ندرتها ، تمارس الدراما أقصى تأثيراتها ، وتكون قادرة ، كما إفترض بريشت وأرتو ، على تغيير موقف الفرد تجاه الحياة ، وعلى أن تمده بالاستناره الفكرية والروحية الدائمة .

ومع ذلك ، فمهما بلغت تجربة « للمعنى » الروحى السامى المستمد من اللحث الدرامى ، فى حدتها وعمقها ، فليس ثمة وجود لمثل هذا الشئ المسمى

« بالمعنى » الجمعى الذى يتم إدراكه، ويكون مشتركاً بين جميع المتفرجين . ان قوة التركيز والاستيعاب والتأثير العاطفى ، قد تزيد بالتأكيد فى حالة وجود وعى مماثل بتركيز وتوهج عاطفى لدى أفرد الجمهور الآخرين ، لكن « مضمون » ماتم تجربته بتلك القوة ، أى معنى الحدث الدرامى ، سيظل بالضرورة هو تجربة الفرد الذاتية الخاصة . ان تلك التجربة الفردية هى أساساً النقطة التى لا بد أن تصل إليها كل جهود مبدعى العرض الدرامى وكل العلامات ونظم العلامات التى يقوم ببثها ، وتحدث تأثيرها النهائى .

إن معنى العرض الدرامى فى أعلى مستوياته، وتأثيره ورسالته إدخالها عبر عملية تقطير نهائية إلى مخزون ذلك الفرد من الذكريات والمواقف تجاه الحياة — يعتمد اعتماداً كبيراً على شخصية الفرد وخلفيته وعمله وأهوائه ومزاجه، بقدر أكبر كثيراً من اعتماده على نوايا المؤلف أو المخرج أو المصممين أو الموسيقيين أو الممثلين الذين أبدعوا الحدث .

فهما كان ما قصدوا توصيله، فإنه يتحول وترجم إلى ذلك الانطباع الشخصى والتجربة الفردية لأحد المتفرجين . ولا يمكن أن يكون هناك تفسير « صحيح » و« نهائى » و« أخير » أو « صادق » ، ولا وجود لفكرة أفلاطونية ميتافيزيقية خالصة عن المعنى النهائى للنص درامى ، وأقل كثيراً من هذا ما يتعلق بالنسيج المعقد النهائى للعرض الدرامى .

وبالتحليل الدقيق ، قد يكون ثمة اتفاق على ما يحدث فى النص والنسيج الدراميين على المستوى الدلالى الشديد الواقعية ، وقد يكون هناك خلافاً بشأن الإيحاءات الأخلاقية والفلسفية والشعرية لذلك النص ، والطريقة التى قدم بها فى عرض ما . وهذه الإيحاءات سوف تتغير بالضرورة بمرور الوقت ، لسبب بسيط هو أنه ليست الظروف التى تعرض الدراما فى إطارها هى التى تتغير فقط ، بل لأن التفسيرات النقدية السابقة ، والتفسيرات العملية السابقة لمخرجين وممثلين سابقين — تغير تغيراً

طفيفاً من نقطة البداية بالنسبة للجمهور الذى يأتى لمشاهدة الدراما واعياً بتلك التفسيرات .

أما فى السينما ، حيث يكون ذلك النسيج الكلى للعرض ثابتاً وجامداً ، فإن تلك الحقيقة الفنية الثابتة ذاتها ستتغير بمرور الزمن وتحت تأثير التفسيرات والأراء المتعددة والمتراكمة التى تنشأ حول العمل الذى كان حين طرح ، من الأهمية بحيث ظل تأثيره مستمراً .

وفى المسرح ، حيث يكون النص اللفظى وحده ثابتاً ، ويمكن إعادة تجسيده فى عدد لانهائى من العروض — تكون تلك العملية أكثر إختلافاً وتعقيداً بكثير . فكل « لير » يأتى بعد « لير » بيتر بروك سوف يتأثر به ، أو يكون رد فعل معارض له . وسوف يكون هناك أولئك المتفرجون الذين يأتون لرؤيته محملين بتلك الخبرة والمعرفة السابقة ، ويرونه على ضوءها .

وكلما كان إدراك عرض درامى ما شديد التعقيد والتركيب والعمق بالنسبة للمتفرج ، كان تأثيره الفنى والفلسفى والروحى أكبر ، وقلت إمكانية تحديد صحيح ودقيق وتحليل « علمى » لمعناه والظاهرة فى أعقد درجاتها وأكثرها قوة تلقى الضوء فقط على ماهية الحالة حتى فى مستواها الأولى . ان المعنى النهائى لكوميديا منزلية ( لأن هناك الكثير فيها مما هو دون الوعى ) لايمكن ان يختزل أبداً إلى صيغة علمية شأنها فى ذلك شأن الأعمال العظيمة التى قدمها برجمان أو منوشيكين أو فللىنى .

٩ — إن الدراما محاكاة للحياة الواقعية ، لكن كتاب الطبيعة ليس مكتوباً بلغة يمكن وضع مفرداتها فى قاموس أو قواعد نحوية . فهناك نظم كثيرة مولده للمعنى تعمل فيها لدرجة أن أية لحظة من لحظات التجربة تكون شديدة الغموض ومستحيلة التحديد . وليست هناك شفرة ثابتة فى الواقع ، ومن ثم لايمكن للمسرح أن يختزل كذلك إلى نظم ثابتة من الشفرات .

إن المسرح صورة للعالم الواقعي ، تكون في أعلى مستوياتها منظمة وترتفع إلى مرتبة الفن ، ومن ثم أطلق أنتونان أرتو على كتابه اسم ( المسرح وقرينه ) فالمسرح شأنه شأن الأشكال الدرامية الأخرى — شديد التعقيد بحيث يتعذر اختزاله إلى لغة لها قواعدها النحوية والدلالية المحددة سلفاً . ورغم أن الدراما تستخدم الكثير من اللغات والنظم الدلالية ، فهي قرين للحياة نفسها ، قرين محكم ومبسط ، لكنه قرين مع ذلك . ولذلك يسمو العرض الدرامي — على أى مستوى وخصوصاً على المستوى الأعلى لتدرج المعاني ، المستوى الروحي — على أية محاولات لأختزاله إلى شئ ملموس ، إلى معنى واحد صحيح ويمكن تحديده بشكل عام . فقد يكون له هذا المعنى ، أو تكون له عدة معان على مستويات متعددة فى نظر أفراد الجمهور ، ولكنه إذا بلغ ذلك المستوى فسوف يحقق شيئاً أعمق وأعظم تأثيراً ، فوق رسالته أو رسائله والمستويات المختلفة من معناها ، قد يكون بإمكانه أن يهب جمهوره وكل فرد فيه ، بشكل مختلف — « تجربة » على المستويين العاطفي والفكري سواء بسواء فى سياق ساعتين أو ثلاث وهي تكثف فى ذلك المدى الزمنى التجربة العاطفية والدرس الفكرى لقصة حب كاملة على سبيل المثال ، أو أية أحداث حاسمة أخرى فى حياة إنسان ما .

بذلك المعنى ، فإن الدراما تقوم بما هو أكثر من مجرد الاتصال . حقاً ، إن الاتصال يتم ، ويتبقى أثر أخير من المعنى فى ذهن المتفرج الفرد ، وتعمل كل الشفرات والدوال ويمكن تحليلها إلى مالا نهاية . لكن ما يهم فى النهاية حقيقة ، فى هذا العرض الدرامى ، هو أن المتفرج لابد أن يخرج وقد حصل على تجربة فكرية ووجدانية وشعرية ذات قوة ودلالة ربما تماثل فى أهميتها إحدى التجارب الأساسية الحاسمة فى حياته وربما أعظم أهمية بكثير . وهذا ماكان أرتو يعنيه عندما حلم بمسرح يكون قادراً على هز شخصيات جمهوره حتى النخاع .

هذه هى الطريقة التى يمكن بها للدراما حقاً أن تدعم وجودنا ، وأن تلعب دوراً عظيم القيمة فى اثراء عالمنا وتوسيع أفق تجربتنا وفهمنا للوضع الانسانى .



وهذا هو بالطبع المستوى الأعلى والأقصى لتأثير كل الفنون ، والنقطة التى يمكن للتجربة الجمالية عندها أن تقترب من قوة التجربة الدينية وقدرتها على التغيير . إلا أن الدراما ، وخصوصاً أشكالها التى يشاهدها جمع من المتفرجين بحيث تزيد قوة تجربة الفرد الذاتية وتتضاعف بتجربة الآخرين جميعاً — يمكنها بنحو خاص ومحتوم أن تنتج تجربة ذات قوة عاتية وعمق سحيق . ومن هنا كان الشبه الذى غالباً ما يؤكد عليه ، بين الدراما والطقس ، واستخدام أشكال التعبير الدرامى فى الطقس ، مثل استخدام الأشكال الطقسية فى الدراما .

إن قدرة الدراما وفعاليتها فى خلق تجربة عاطفية ذات كثافة قصوى ، تشبه الوجد الدينى أو الأسطورى ، تجربة قد تصبح نقطة تحول حاسمة فى حياة إنسان ، وتعيد تشكيل ذلك الإنسان ، أو على العكس قد تكون تجربة تبعث على الإضطراب مثل تلك التى وجهها هاملت إلى عمه ، هى المعيار الحقيقى لأهميتها فى نسيج حياتنا ومجتمعنا وثقافتنا ، وهى الحد الحقيقى « للبراعة الفائقة للمشهد » .

\*\*\*\*\*





1- patrice pavis, Voix et Images de La Scene, Lille Presses Universitaires de Lille, 2nd end. 1985, p.9.

## مجال الدراما :

1- Wittgenstein, The Blue and Brown Books, Oxford: Blackwell, 1958, p. 27.

٢ — كانت المسرحية من المسرحيات الفرنسية المثيرة وهي Der Hund des Aubri لمون ديبلي. وكان الممثل المستوى كارستن يطوف بها ألمانيا . أنظر :

Marvin Carlson Goethe and the weimar Theatre, Ithaca and London: Cornell University Press, 1978, p. 288 ff.

٣ — لقد وضعت الاذاعة بين قوسين إن الدراما الاذاعية رغم كونها دراما أيضاً وبلا شك ، فإن لها بعض السمات المعقدة المتناقضة . من الجلى أن الدراما الاذاعية هي أيضاً فعل محاكى يؤديه ممثلون لابد أن يكونوا قديرين وربما أكثر اقتداراً حقاً في بعض النواحي عن ممثلي السينما أو التلفزيون أو المسرح . واذا كانت الدراما ، كما سيظهر في المناقشة التالية ، تتكشف في كل من الزمان والمكان ، فكذلك تفعل الدراما الاذاعية . ان الأصوات التي يحدث عبرها الفعل ، والمنظور الذي يضع الأصوات على أبعاد وروايات مختلفة من الميكروفون — ومن ثم المستمع — في الدراما الاذاعية تتضمن إحياء قوياً جداً بالمكان . أما ما يعجز الدراما الاذاعية فهو البعد « البصري » . ومع ذلك فإن الخبرة بمستمعي الدراما الاذاعية تبين أنه حتى هذا البعد مائل ، والسبب ببساطة هو أن الأداء في الزمن والفراغ السمعي يستدعي الصور البصرية استدعاء قوياً للغاية . وفي هذا الصدد ، قيل ان الدراما الاذاعية تبعث على الرضا أكثر من تلك الأشكال الدرامية التي تتضمن عناصر بصرية محسوسة . فاذا وصفت بطلنة مسرحية ما بأنها أجمل امرأة على وجه الأرض ، فإن كل مستمع يتحضر صورته المثالية الخاصة مما يستحيل على ممثلة حاضرة مادياً أن تقوم به تجاه جميع المتفرجين . وبالمثل يمكن أن يشير ضجيج معركة صورة بصرية في عقل المستمع تبعث أكثر على الرضا مقارنة بأفضل المشاهد السينمائية . وبينما يعُتَل العديد من الجوانب البصرية للدراما في الاداعة أيضاً ، فإن ادخالها في مناقشة الأبعاد البصرية المتعددة للدراما على خشبة المسرح والسينما قد تعقد الأمور تعقيداً شديداً . ولذلك أثرت استبعاد الدراما الاذاعية من المعنى الأساسي للكتاب . ويمكن للقراء المهتمين بهذا الشكل الدرامي أن يطبقوا نتائج هذا الكتاب عليه ( بعد اجراء جميع التغييرات الضرورية )

3 - Andre Bazin, What is Cinema? Essays selected and translated by Hugh Gray, Vol I, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1967, p.121.op.cit. p.115.

علامات الدراما : الايقونة المؤشر ، الرمز :

1 - Eco, op. cit. p. 16-17

علامات الدراما : الاطار :

1 - Tadeusz Kowzan, Litterature et Spectacle, The Hague and Paris: Mouton, 1975.

2 - Kowzan, p. 182 ff.

3 - ibid. p. 205.

### علامات الدراما : الممثل :

- 1 - Umberto Eco, 'Semiotics of Theatrical Performance' in The Drama Review, vol. 21 No 1 (T 73), March 1977).
- 2 - loc. cit. p. III.
- 3 - From Goethe, 'Rules for Actors' in A. M. Nagler, A Source Book of Theatrical History, N. Y: Dover, 1952, p. 429-30.

### علامات الدراما : المراثيات والتصميم :

- 1 - Goethe, Faust, 'Vorspiel auf dem Theater'.

### علامات الدراما : الكلمات :

- 1 - Roman Ingarden, 'Von den Funktionen der Sprache im Theater-Schauspiel', Appendix to Das Literarische Kunstwerk, 2nd ed., Tübingen: Max Niemayer, 1960, p.403.
- 2 - J.L.Austin, How to do Things Words, London: Oxford University Press, 1962.
- 3 - J.R.Searle, Speech Acts: An Essay in Philosophy of Language, Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- 4 - Ibsen, A Doll's House, Act I.
- 5 - Ingarden, op. cit. p. 405
- 6 - F. Durrenmatt, 'Theaterprobleme' in Theater Schriften und Reaen, Zurich, Arche, 1966, p.III-12-
- 7 - H. v. Hofmannsthal, 'Die aegyptische Helena' in Prosa IV, Frankfurt: Fischer, 1955, p.441.

### علامات خشبة المسرح والشاشة

- 1 - A.Bazin, What is Cuinema, vol. I.Berkeley: University of California Press, 1967, pp. 91-2.

### البنية بوصفها دالا :

- 1 - Vladimir Propp, Morph ologie du conte, Paris: Seuil, 1965.
- 2 - Etienne Souriau, Les deux cent mille situations dramatiques, Paris: Flammarion, 1950.

### المؤدون والمتفرجون

- 1 - Brecht, Kleines Organom fur das Theater in Gesammelte Werke vol VII, Frankfurt: Suhrkamp, 1967, p.663.
- 2 - ibid. p. 663-4.
- 3 - ibid. p.664.
- 4 - ibid. p 664-5.
- 5 - Goethe, Faust, Eine Tragodie, 'Vorspiel auf dem Theater', lines 13-19 and 24-27.

- 1 - Walter J.O.ng, 'Text as Interpretation' in Oral Tral Tradition in Literature (ed. J.M.Foley), Columbia: University of Missouri Press, 1986, pp. 148-9.
- 2 - Clement Scott, unsigned review in the Daily Telegraph, 24 February 1891, quoted from Michael Egan (ed) Ibsen, the Critical Heritage, London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1972, P. 168.
- 3 - Goethe, Faust, Vorspiel auf den Theater, Lines 178-79.



المراجع





- Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1969
- Theodore Shank, *The Art of Dramatic Art*, Belmont, California: Dickenson, 1969
- Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, N.Y. and Oxford: Oxford Univ. Press, 1983
- Etienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris: Flammarion, 1950
- Bert O. States, *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*, Berkeley: University of California Press, 1985
- Victor Turner, *From Ritual to Theatre, The Human Seriousness of Play*, N.Y.: Performing Arts Journal Publications, 1982
- , *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca and London: Cornell Univ. Press, 1974
- Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris: Editions Sociales, 1977
- André Veinstein, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris: Flammarion, 1955
- Ludwig Wittgenstein, *The Blue and Brown Books*, Oxford: Blackwell, 1958

- Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 2 vols., Paris: Editions Universitaires, 1963 – 1965
- Georges Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Paris: Ed. de Minuit, 1969
- A. M. Nagler, *A Source Book in Theatrical History*, N.Y.: Dover, 1952
- Horace Newcomb (ed.), *Television: The Critical view*, 3rd ed., N.Y. and Oxford: Oxford Univ. Press, 1982
- Bill Nichols, (ed.) *Movies and Methods. An Anthology*, Berkeley: University of California Press, vol. I, 1976, vol. II, 1985
- Laurence Olivier, *On Acting*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1986
- Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris: Éditions Sociales, 1980
- , *Problèmes de Sémiologie Théâtrale*. Montréal: Presse de l'Université de Quebec, 1976
- , *Voix et Images de la Scène. Essais de Sémiologie Théâtrale*, Lille: Presses Universitaires, 1982
- , *Voix et Images de la Scène. Pour une Sémiologie de la Réception* (new and revised edition of above), Lille: Presses Universitaires, 1985
- , *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of Theatre*, N.Y.: Performing Arts Journal 1982
- Charles S. Peirce, *Philosophical Writings* (ed. J. Buchler), N.Y.: Dover, 1955
- , *Selected Writings (Values in a Universe of Chance)* (ed. P. H. Wiener), N.Y.: Dover, 1958
- Stephen C. Pepper, *Aesthetic Quality. A Contextualist Theory of Beauty*, N.Y.: Scribner, 1938
- John Poinsoot, *Tractatus de Signis* (see Deely)
- Georges Polti, *The Thirty-Six Dramatic Situations*, Boston: The Writer, 1960
- Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris: Seuil, 1965
- Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, London: Starword, 1983
- Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics* (1916), London: Fontana, 1974
- Dieter Schwanitz, *Die Wirklichkeit der Inszenierung und die Inszenierung der Wirklichkeit*, Meisenheim am Glan: Hain, 1977
- John R. Searle, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*,

- and the Art of Adaptation*, N.Y.: Frederick Ungar, 1981
- Roman Ingarden, 'Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel' in *Das Literarische Kunstwerk* (2nd. ed.), Tübingen: Niemeyer, 1960
- Aloysius van Kesteren and Hertha Schmid (eds.), *Moderne Dramentheorie*, Gronberg/Ts.: Scriptor Verlag, 1975
- , *Semiotics of Drama and Theatre. New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre* vol 10 of *Linguistic and Literary Studies in Eastern Europe*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publ. Co., 1984
- Mary Ritchie Key (ed.) *Nonverbal Communication Today. Current Research*, Berlin, N.Y., Amsterdam: Mouton, 1982
- Tadeusz Kowzan, *Littérature et Spectacle*, The Hague and Paris: Mouton, 1975
- Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton: Princeton Univ. Press, 1947
- , *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, N.Y.: Oxford Univ. Press, 1960. (English ed.: *Nature of Film*, London: Dennis Dobson, 1961)
- , *Kino: Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt: Suhrkamp, 1974
- Franz H. Link, *Dramaturgie der Zeit*, Freiburg: Rombach, 1977
- Georg Lukács (ed. F. Benseler), *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, Darmstadt and Neuwied: Luchterhand, 1981
- Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, London: Routledge and Kegan Paul, 1962
- , *Understanding Media: The Extensions of Man*, London: Routledge and Kegan Paul, 1964
- Gerald Mast and Marshall Cohen, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (3rd ed.), N.Y. and Oxford: Oxford Univ. Press, 1985
- Ladislav Matejka and Irwin R. Titunik (eds.), *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976
- Christian Metz, *Film Language. A Semiotics of the Cinema*, N.Y.: Oxford Univ. Press, 1974
- Vsevolod Meyerhold (ed. E. Braun), *Meyerhold on Theatre*, London: Methuen, 1969

- Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London & N.Y.: Methuen, 1980
- Martin Esslin, *Brecht – A Choice of Evils*, (4th ed.) London & N.Y.: Methuen, 1984
- , *An Anatomy of Drama*, London: Temple Smith, 1976, N.Y.: Hill & Wang, 1977
- , *Artaud*, London: Fontana, 1976. N.Y.: Penguin, 1977
- , *Mediations. Essays on Brecht, Beckett and the Media*, Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1980, London: Methuen, 1981
- , *The Age of Television*, San Francisco: W. H. Freeman, 1983
- Erika Fischer-Lichte, *Bedeutung. Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik*, Munich: H. C. Beck, 1979
- , *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, 3 volumes, Tübingen: Günter Narr Verlag, 1983
- John Miles Foley (ed.), *Oral Tradition in Literature. Interpretation in Context*, Columbia: University of Missouri Press, 1986
- Gustav Freytag (ed. E. J. MacEwan), *Technique of the Drama*, Chicago: Scott, Foreman & Co., 1900
- F. W. Galan, *Historic Structures. The Prague School Project, 1928 – 1946*, Austin: Univ. of Texas Press, 1985
- Wolfgang Gersch, *Film bei Brecht*, Berlin: Henschel 1975
- Gilles Girard, Real Quellet, Claude Rigault, *L'Univers du théâtre*, Paris: Presses Universitaires de France, 1978
- Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, N.Y.: Doubleday Anchor Books, 1959
- , *Ritual Interaction: Essays on Face-to-Face Behavior*, N.Y.: Doubleday Anchor Books, 1967
- A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris: Larousse, 1966
- , *Du sens*, Paris: Seuil, 1970
- Henri Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, Paris: Vrin, 1980
- Georg Friedrich Hegel, (ed. A. & H. Paolucci), *Hegel on Tragedy*, N.Y.: Doubleday Anchor Books, 1962
- André Helbo, *Les Mots et les gestes. Essai sur le théâtre*, Lille: Presses Universitaires de Lille, 1983
- (ed.), *Sémiologie de la représentation. Théâtre, Television, Bande dessinée*, Bruxelles: Editions Complexe, 1975
- Andrew S. Horton and Joan Magretta, *Modern European Filmmakers*

- Marvin Carlson, *Goethe and the Weimar Theatre*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1978
- , *Theories of the Theatre*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1984
- Jean Cazeneuve, *Les Rites et la condition humaine*, Paris: Presses Universitaires de France, 1958
- J. L. Davitz, *The Communication of Emotional Meaning*, N.Y.: New York Univ. Press, 1964
- Etienne Décroux, *Paroles sur le mime*, Paris: Gallimard, 1963
- John N. Deely, (ed.) *Tractatus de Signis. The Semiotics of John Poinset*, Berkeley: Univ. of California Press, 1985
- John Deely, Brooke Williams and Felicia E. Kruse (eds.), *Frontiers in Semiotics*, Bloomington: Indiana Univ. Press, 1986
- Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence* Paris: Seuil, 1967
- , *De la grammatologie*, Paris: Ed. de Minuit, 1967
- , *La Dissémination*, Paris: Seuil, 1972
- Denis Diderot, (ed. F. C. Green), *Writings on Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 1936
- Friedrich Dürrenmatt, *Theater-Schriften und Reden*, Zürich: Arche, 1966
- , *Dramaturgisches und Kritisches. Theater-Schriften und Reden II*, Zürich, Arche, 1972
- Guy Dumur (ed.) *Histoire des spectacles*, vol XIX of *Encyclopédie de la Pléiade*, Paris: Gallimard, 1965
- Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris: Presses Universitaires, 1963
- , *L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris: Gallimard, 1965
- Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1976, London: Macmillan, 1977
- , 'Semiotics of Theatrical Performance' in *The Drama Review*, No. 21, N.Y.: 1977
- , *Travels in Hyper-Reality. Essays*, San Diego, N.Y. London: Harcourt Brace, 1986
- , and Thomas E. Sebeok (eds.), *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington: Indiana Univ. Press, 1983
- Michael Egan (ed.), *Ibsen: the Critical Heritage*, London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1972

- Béla Balázs, *Theory of the Film*, London: Dennis Dobson, 1952
- Roland Barthes, *Elements of Semiology*, London: Cape, 1964
- , *Système de la Mode*, Paris: Seuil, 1967
- , *Essais Critiques*, Paris: Seuil, 1964
- , *L'obvie et l'obtus. Essais Critiques III* Paris: Seuil, 1982
- , *Le bruissement de la langue. Essais Critiques IV* Paris: Seuil, 1984
- , *L'Empire des signes*, Geneva: Skira, Paris: Flammarion, 1970
- , *Le grain et la voix. Entretiens 1962 – 1980* Paris: Seuil, 1981
- George Pierce Baker, *Dramatic Technique*, Boston and N.Y.: Houghton Mifflin, 1919
- André Bazin, *What is Cinema? Essays selected and translated by Hugh Gray*, Berkeley: Univ. of California Press, 1967
- Walter Benjamin, 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit' in *Schriften*, vol I, Frankfurt: Suhrkamp, 1955
- Jonathan Benthall and Ted Polhemus (eds.), *The Body as a Medium of Expression*, London: Allan Lane, 1975
- Gianfranco Bettetini, *Produzione del senso e messa in scena* Milan: Bompiani, 1975
- Günter Bentele (ed.), *Semiotik der Massenmedien*, Munich: Ölschläger, 1981
- Marshall Blonsky (ed.), *On Signs*, Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1985
- Bertolt Brecht, 'Schriften zum Theater', vol. VII (hardback), vols 15–17 (paperback) of *Gesammelte Werke*, Frankfurt: Suhrkamp, 1967
- , (ed. & tr. John Willett) *Brecht on Theatre*, London: Eyre Methuen, 1964
- J. S. Bruner, A. Jolly and K. Silva (eds.), *Play – its Role in Evolution and Development*, London: Penguin, 1976
- Paul Bouissac, *La Mesure des Gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, The Hague and Paris: Mouton, 1973
- Elizabeth Burns, *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, London: Longman 1972
- and Tom Burns, (ed.), *Sociology of Literature and Drama*, London: Penguin, 1973
- Roger Caillois (ed.), *Jeux et Sports*, vol. XXIII of *Encyclopédie de la Pléiade*, Paris: Gallimard, 1967

## Bibliography

- J. Dudley Andrews, *The Major Film Theories. An Introduction*, Oxford: Oxford Univ. Press, 1976
- Lisa Appignanesi, *The Cabaret*, London: Studio Vista, 1975 (2nd ed. London: Methuen, 1984, N.Y.: Grove Press 1985)
- William Archer, *Play-Making. A Manual of Craftsmanship*, Boston: Small, Maynard, 1912
- Michael Argyle, *Bodily Communication*, London: Methuen, 1974
- Michael J. Arlen, *Thirty Seconds*, N.Y.: Farrar, Straus & Giroux, 1980
- Rudolf Arnheim, *Film as Art*, London: Faber & Faber, 1958
- James F. Arnott, Joelle Chariou, Heinrich Huesmann, Tom Lawrenson, Rainer Theobald, *Theatre Space. An examination of the interaction between space, technology, performance and society*, Munich: Prestel, 1977
- Odette Aslan (ed.), *L'Art du Théâtre*, Paris: Seghers, 1963
- Antonin Artaud, *Oeuvres Complètes* (Nouvelle édition revue et augmentée) Vol. I – XXI (being continued), Paris: Gallimard, 1976 – 1986 –
- , *Collected Works* (tr. V. Conti), 4 vols. London: Calder & Boyars, 1968–74
- , (ed. Susan Sontag) *Selected Writings*, N.Y.: Farrar, Straus & Giroux, 1976
- John L. Austin, *How to do Things with Words*, London: Oxford Univ. Press, Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1962
- , *Philosophical papers*, (Third Edition), Oxford: Oxford Univ. Press, 1979
- Denis Bablet and Jean Jacquot, *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1963



رقم الايداع ٥٣١٢ / ١٩٩٢  
دولى ٩٧٧ — ٢٣٥ — ٠٥٢ — ١  
مطبعة هيئة الآثار المصرية